JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





ACHTER BAND

BERLIN 1887
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN, J. MEYER.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

Achter Jahrgang | No. 1. | 1. Januar 1887

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1886

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie hat für das laufende Vierteljahr eine sehr beachtenswerte Erwerbung zu verzeichnen, die ihr durch Schenkung zugekommen ist:

ALBRECHT ALTDORFER, Kreuzigung. In der Mitte an hohem Stamm der gekreuzigte Christus, zu seinen Seiten die beiden Schächer; zwei Kriegsknechte sind eben beschäftigt, die an das Kreuz Christi gelehnte Leiter wegzuziehen. Weiter vorn auf einem kleinen Erdhügel sitzend Magdalena, vom Rücken gesehen und dem Kreuze zugewendet; vor ihr das Salbgefäfs. Mehr zur Rechten Maria, von Johannes geleitet, mit einer zweiten heiligen Frau von der Richtstätte heimkehrend; zu ihrer Rechten Joseph von Arimathia, ihr lebhaft zusprechend. Im Grunde ausgedehnte bergige Landschaft, durch welche sich rechts ein grofses Wasser zieht, an dessen Ufer Jerusalem (als mittelalterliche Stadt). Abendhimmel mit aufsteigenden schweren Wolken. Ganz unten der Mitte zu das Monogramm. — Rückseite: auf ornamentiertem dunklen Grunde ein stark verletztes Wappen. Auf Lindenholz; hoch 0,28 cm, breit 0,21 cm.

Besonders feines und anziehendes Werk des Meisters aus seiner späteren Zeit, von juwelenartigem Schmelz und Leuchtkraft der Färbung; vorzüglich erhalten. Die ausgezeichnete Landschaft, von miniaturartiger Vollendung und doch frei behandelt, für den Meister charakteristisch. — Durch letztwillige Verfügung der Frau Dr. Marie Weber vom 28. Dezember 1885 der Gemälde-Galerie vermacht.

Ein interessantes Ergebnis hat die Wiederherstellung eines Bildes gehabt, das mit der Sammlung Solly erworben zum ältesten Bestand der Galerie gehört (No. 301). Es ist das Bildnis eines jungen Mannes, das von jeher dem Tintoretto zugeschrieben wurde, allerdings in den Katalogen von 1878 und 1883 mit dem Zusatz: »unter dem deutlichen Einflusse Tizians«. Der Kopf war gut erhalten, Gewand aber und Hintergrund zum Teil versunken, zum Teil durch Retuschen entstellt, wodurch die Wirkung des Bildes sehr beeinträchtigt war. Eine Reinigung des Gewandes und des Hintergrundes erschien daher schon lange als zweckmäfsig und wünschenswert. Als dieselbe nun im Laufe des Sommers vorgenommen wurde, kam im Grunde an der linken Kante unmittelbar über dem Arm die echte Bezeichnung *Tizianus F* zu Tage, ganz ähnlich der Inschrift des Meisters auf dem Porträt des Benedetto Varchi im Belvedere. Auch erscheint, nach der Wiederherstellung, das wirkungsvolle Bild als des Künstlers durchaus würdig, und ist so die Galerie in den Besitz eines Tizian an Stelle eines Tintoretto gelangt.

JUL. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Herr R. Koldewey schenkte eine Anzahl architektonischer Bruchstücke von dem ionischen Tempel bei Mesa (Lesbos), den er 1885/86 im Auftrage des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts untersucht hat (vgl. Verzeichnis der antiken Skulpturen No. 1004a bis d). — In der Olympia-Ausstellung wurde ein restaurierter und in den Farben des Originals bemalter Abguss des Heraköpfchens Fr.-W. 310 aufgestellt.

Die Arbeiten in der Abteilung und in der Werkstatt sowie am Ausgrabungsplatze in Pergamon nahmen ihren Fortgang.

I. V.
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Die Umstellung der italienischen Original-Skulpturen wurde im Laufe des September vollendet und die Räume dem Publikum wieder eröffnet. Gleichzeitig wurde der früher sogenannte Nordische Saal im Neuen Museum für die Aufstellung der Original-Skulpturen und Abgüsse deutschen Ursprungs fertig gestellt. Mit der Aufstellung derselben wird jetzt begonnen.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen:

VASEN: Altertümliches Gefäfs in Form eines liegenden Widders.

Kleine mykenische Bügelkanne aus Sigri auf Lesbos. Geschenk des Herrn Bauführers Koldewey.

TERRAKOTTEN: Gruppe, wahrscheinlich aus Kleinasien, Jüngling ein Mädchen entführend. — Knieender Silen, übereinstimmend mit den Marmorfiguren der Skene des Theaters zu Athen. — Form für ein Relief, aus Tarent; zwei gelagerte und bekränzte Jünglinge, links zwei Pferdeköpfe, an beiden Enden der Kline je eine hohe Amphora. — Form für Relief; grofse Scheibe mit reichen Ornamenten (fragmentiert). Diese und eine ähnliche Form aus Tarent.

Die Sammlung der noch unkatalogisierten Gemmen und Pasten wurde während dieses Quartals unter Beihülfe des Herrn Dr. Scherer gröfstenteils geordnet und teilweise beschrieben.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Im verflossenen Vierteljahr konnten nur sehr geringfügige Erwerbungen gemacht werden. Wichtig ist eine Reihe antiker kleinasiatischer Kupfermünzen, darunter seltene Prägungen von Mastaura und Gordus, sowie ein äufserst seltener Dukat des Grafen Camillo von Correggio († 1598).

Geschenke erhielt die Sammlung von Herrn cand. med. Blas (fünfzig wertvolle arabische Kupfermünzen in Barrenform), von Herrn Assessor Friedensburg, Herrn Professor Dr. von Kaufmann und Herrn Stadler.

SALLET

E. ETHNOLOGISCHE UND NORDISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Seitens des um wissenschaftliche Institute viel verdienten Gönners, Herrn W. Schönlank, ist der ethnologischen Sammlung eine interessante Vermehrung centralamerikanischer Altertümer aus San Salvador zugegan-

gen, und durch Vermittellung des Ethnologischen Hülfskomitees konnte die bisher bestehende Lücke für Costa Rica ergänzt werden.

Hochwichtig und in ihrer Tragweite unberechenbaren Wertes sind die durch die deutschen Forscher im fernsten Afrika aus noch unberührten Teilen desselben zugegangenen Originalitäten, den ersten und unzweifelhaft echten, mit dem dort typischen Charakter psychischen Schaffens geprägt, durch den Stabsarzt Herrn Dr. L. Wolf, als Begleiter Leutnant Wissmanns, auf der von der internationalen Afrikanischen Gesellschaft ausgerüsteten Expedition (und bei zeitweiser Beurlaubung des Letzteren als Leiter derselben), dann durch die Reisenden der Afrikanischen Gesellschaft in Deutschland, Herrn Dr. Büttner, am Coango und den deutschen Offizieren, Leutnant Tappenbeck und Leutnant Kund, aus ihrem mit staunenswerter Energie, mit Gefahren und Strapazen jeder Art durchgeführten Entdeckungszug. Mit dem, was sie aus bisher unbekannten Teilen des Kontinents dem Königlichen Museum glücklich überbracht, erschliefst sich der Einblick in neue Phasen der Menschheitsgeschichte, und werden die unter ihrem Namen jetzt verzeichneten Sammlungsstücke als gesicherte Unterlage verbleiben für ein künftig induktives Studium der Völkergedanken.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Folgendes ist der Zuwachs in dem verflossenen Vierteljahr:

DEUTSCHLAND. PROVINZ BRANDENBURG. Geschenke: Thongefäfs von Branitz bei Cottbus, von Hrn. Kreisphysikus Dr. Siehe in Calau; Thongefäfse aus der Gegend von Lenzen, Herr Prediger Handtmann in Seedorf bei Lenzen; Feuersteingegenstände von Buchhorst bei Rhinow, Herr Gutsbesitzer E. Weigel in Buchhorst; Thongefäfse und Fragmente von Lögow und von dem Burgwall »Knoop« bei Trieplatz, Kreis Ruppin, Herr Dr. Weigel hierselbst.

Ankauf: Ein Bronzeschwert von Göritz.

PROVINZ POMMERN. Geschenke: Feuersteingegenstände von den Bauzelvitzer Bergen auf Rügen, Herr Dr. Olshausen hierselbst; desgleichen aus der Gegend von Binz auf Rügen, Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Virchow hierselbst; Gräberfunde von Grofs-Wachlin bei Stargardt, von demselben.

PROVINZ POSEN. Ankauf: Altertümer aus dem Kreise Fraustadt.

PROVINZ WESTPREUSSEN. Geschenk: Eine Bernsteinperle aus der Gegend von Danzig, Herr Konservator Krause hierselbst.

PROVINZ OSTPREUSSEN. Geschenk: Gräberfunde von Oberhof bei Memel, Herr Regierungsrat Brackenhausen hierselbst.

PROVINZ SACHSEN. Geschenk: Eine gröfsere Sammlung von Grabaltertümern aus der Gegend von Wilsleben, Kreis Aschersleben, Herr Prediger Becker zu Wilsleben. Ankauf: Eine Bronzenadel aus der Nähe von Neuhaldensleben.

PROVINZ HESSEN-NASSAU. Geschenk: Ein Bronzezelt von Hitzerode bei Allendorf-Sooden a. d. Werra, Herr Dr. Richard Andree in Leipzig.

PROVINZ HANNOVER. Geschenk: Thongefäfse und Bronzeknauf von den Anhöhen gegenüber Lenzen a. d. Elbe, Herr Oberprediger Paschke zu Lenzen.

Ankauf: Ein Bronzedolch von der Lüneburger Haide.

SCHWEIZ. Ankauf: Pfahlbautengegenstände aus dem Murtener und dem Genfer See.

ÖSTERREICH-UNGARN. Ankauf: Bronzen aus der Gegend von Agram in Kroatien.

A. BASTIAN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den Bereicherungen, welche die Ägyptische Abteilung im verflossenen Vierteljahre erfahren hat, ist in erster Reihe ein Geschenk des Herrn Kommerzienrats Küstner in Kairo zu nennen:

Zwei granitene Kolossalstatuen von betenden Kynoskephalos-Affen, rohe Arbeiten des neuen Reiches. Die eine war nach der Inschrift, welche sie trägt, dem Gott Thot, dessen

heiliges Thier jener Affe war, von einem Hohenpriester des Ammon geweiht worden.

An vorderasiatischen Altertümern wurden 11 phönizische Stücke erworben: ein mit Stierköpfen und ägyptisierenden Darstellungen verziertes Marmorgefäfs aus Sidon, ein Kalksteinrelief aus Tyrus und neun kleinere Altertümer, mit Ausnahme eines Skarabäus welcher aus der Gegend von Tartûs stammt, sämtlich von Tyrus kommend.

GESCHENKE erhielt die Abteilung, aufser dem bereits erwähnten, von den Herren Professor Schweinfurth in Kairo und Dr. Hipp in Hamburg. Der letztere bereicherte mit Zustimmung der Familie Jebens die Abteilung durch eine von dem verstorbenen Apotheker Jebens in Kairo angefertigte Sammlung von 235 Papierabklatschen sämtlicher Bilder des Ti- und Ptahhotep-Grabes in Saqqarah.

Der Unterzeichnete ist am 1. Juli als Direktorial-Assistent angestellt worden.

I. V.
STEINDORFF

G. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS

BAROMETERGEHÄUSE, Holz, geschnitzt. Mitte XVIII Jahrh.

KONSOL, Holz geschnitzt und vergoldet. Deutschland Mitte XVIII Jahrh.

HOLZKASTEN mit Kerbschnitt. Norddeutschland, XVI—XVII Jahrh.

WANDARM, Schmiedeeisen. Anfang XVIII Jahrh.

DREI BUCHBESCHLÄGE, Silber. XVII Jahrh.

UHRHAKEN, Gold mit Steinen besetzt. Um 1800.

MESSER UND GABEL mit silbernen Griffen. Norddeutschland, XVIII Jahrh.

DREIARMIGER LEUCHTER mit Perlmutterbelag und Bronze. Um 1800.

KOSTÜMFIGUR, Papiermaché, bunt bemalt. Deutschland, XVII Jahrh.

ALTORIENTALISCHER BUCHDECKEL, Leder, gepresst und vergoldet.

DESGLEICHEN, lackiert.

ZWEI PORZELLANTASSEN mit Jagdstücken. Meifsen, Mitte XVIII Jahrh.

GRUPPE VON ZWANZIG FAYENCEN VON KUTAHIA in verschiedener Form und Dekor.

GESTICKTE LEINEWANDDECKE. Deutschland, XV Jahrh.

ZWANZIG MITTELALTERLICHE STOFFE UND STICKEREIEN.

DECKE in farbiger Seide und Silber gewebt. Persien, XVI Jahrh.

WANDDECKE, Tuchmosaik. Orient, XVI Jahrh.

GESTICKTE JACKE in Seide und Silber. Italien, XVII Jahrh.

DECKE mit Aufnäharbeit und Stickerei auf rothem Atlas. Italien, XVII Jahrh.

Ferner eine Anzahl orientalischer und italienischer Stoffe des XV bis XVII Jahrh.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN:

EIN KREUZ, XII Jahrh. Privatbesitz.

Sieben Nachildungen des ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museum zu Budapest.

GESCHENKE, welche der Sammlung vom 1. Juli bis 30. September 1886 zugingen:

GRAF BEUST in Brüssel. Sieben Stück indische Thongefäfse.

Herr Sozietätsdirektor ECKHARDT in Naumburg a. S. Kissen, Gobelinarbeit. Anfang XVIII Jahrh.

Frau Professor DÖNITZ in Berlin. Blumenstück, Phantasiearbeit. Japanisch.

Frau BERTHA VON OESFELD, geb. VON VOIGT in Berlin. Weifsstickerei. Anfang XVIII Jahrh.

Herr PAUL BOOSS in Berlin. Zwei nordafrikanische Kreuzstich-Stickereien.

Frau H. MOSER in Berlin. Porzellantasse. Berlin um 1800.

An LEIHGABEN gingen dem Museum zur Ausstellung zu:

GEMEINDEKIRCHENRAT ST. MARIEN zu Stendal. Aquamanile. Messing bemalt. XIII Jahrh.

GEMEINDEKIRCHENRAT ST. MARIEN zu Kolberg. Kronleuchter. XV Jahrh. Thürbeschlag. XIV Jahrh.

DIE XVII SONDERAUSSTELLUNG

gelegentlich der Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte wurde am 20. September eröffnet. Sie umfasste: Japanische Naturstudien des XVIII Jahrhunderts.

J. LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONALGALERIE

A. ÖLGEMÄLDE

J. SCHRADER. Porträt des Wirklichen Geheimen Rats Professor Dr. von Ranke. (Geschenk der Erben des Dargestellten.)

B. HANDZEICHNUNGEN ETC.

W. CAMPHAUSEN. Fürst Bismarck geleitet den Kaiser Napoleon III nach der Schlacht bei Sedan zum König von Preufsen. Ölskizze.

Entwurf zu dem im Auftrage der Verbindung für historische Kunst ausgeführten Bilde.

DERSELBE. Zwei Reiterbildnisse Sr. Majestät des Kaisers. Ölstudien.

DERSELBE. Friedrich II an der Leiche des Feldmarschalls Grafen Schwerin. Blei, weifs gehöht.

DERSELBE. Die letzten Tischgenossen in Sanssouci. Tusche.

DERSELBE. Zieten vor Wien. Wasserfarben.

DERSELBE. Choral der preufsischen Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen. Deckfarben und Tusche.

DERSELBE. Ein Seydlitz-Stückchen. Wasserfarben.

DERSELBE. Eroberung einer Standarte durch das Schlesische Dragoner-Regiment No. 8 bei Nachod. Blei, weifs gehöht.

DERSELBE. König Wilhelm auf der Höhe vor Wien. Tusche und Blei.

DERSELBE. Drei Porträts von W. Lennich, Felix Schadow und Henry Ritter. Blei.

DERSELBE. 26 Figürliche Studien. Blei und Wasserfarben.

TH. KOTSCH. 24 Blatt landschaftliche Studien. Öl, Wasserfarben, Blei.

A. MENZEL. Zwei Zeichnungen: Entwürfe zu einer Medaille zum Reformationsfeste. Blei.

PH. VEIT. Zwei Blatt »Die fetten und die mageren Jahre«. Wasserfarben.

RUDOLF MÜLLER. 17 Blatt griechische Landschaften. Aquarell und Zeichnungen.

Gesamtaufwand rund 11 000 Mark.

Ferner wurden der Handzeichnungs-Sammlung von Sr. Excellenz dem Herrn Minister der geistl. etc. Angelegenheiten überwiesen:

OTTO LESSING. 29 Kartons zu dem Mosaikschmuck der Flachkuppel im Vestibül des Museums für Völkerkunde zu Berlin.

Am 10. Juni 1886 fand in Gegenwart Sr. Majestät des Kaisers die feierliche Enthüllung des auf der Freitreppe der Königl. National-Galerie aufgestellten Reiterstandbildes Friedrich Wilhelms IV statt. Dasselbe ist modelliert von Professor A. Calandrelli und in Bronze gegossen von H. Gladenbeck. An den vier Ecken des Granitsockels befinden sich die allegorischen Figuren des Glaubens, der Geschichte, der Dichtkunst und der Philosophie. Die Vorderseite des Sockels trägt die Inschrift: »Dem Gedächtnis Königs Friedrich Wilhelm IV, König Wilhelm 1886«.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Aus dem Jahre 1886 ist folgende Vermehrung der Sammlungen zu verzeichnen.

ÖLGEMÄLDE

A. DELOBBE. »Töchter des Oceans.« Geschenk des Herrn Stadtrats H. von Korn in Breslau.

ANTON GRAFF. »Brustbild des Ratsherrn und Bürgermeisters von Bautzen, G. A. Hering« († 1787). — Nicht erwähnt bei Muther. Der

Tradition zufolge kurz vor dem Tod des Dargestellten gemalt. Geschenk des Fräulein Clara Claus in Breslau.

KARL STEFFECK. »Königin Luise in Luisenwahl.« Geschenk der Frau Auguste Agath in Breslau.

KARL BECKER. »Othello, seine Schicksale erzählend.«

KARL RÖCHLING. »Episode aus der Erstürmung des Gaisbergschlosses bei Weifsenburg.« Auf Bestellung des Kuratoriums ausgeführt.

WERNER SCHUCH. »General von Seydlitz auf Rekognoszierung.«

AQUARELL

LUDWIG PASSINI. »Neugierige.«

An KUPFERSTICHEN und RADIERUNGEN moderner Meister (Peinter - Graveurs) wurden 32 Blatt erworben, darunter solche von Stauffer - Bern, Hecht, Piloty, Mannfeld, Raab u. A.

Die BIBLIOTHEK wurde durch 468 Blatt Photographien und rund 200 Bände vermehrt.

Besteht bei Vermehrung der Sammlung von Nachbildungen die Absicht, mit der Zeit einen annähernd vollständigen kunstwissenschaftlichen Apparat zu schaffen, so wird nach Mafsgabe der verfügbaren Mittel bei Erwerbung von Büchern wenigstens kein wissenschaftlich bedeutendes älteres oder neueres Werk übergangen, wobei die mit Abbildungen versehenen, überhaupt die besseren Illustrationswerke besondere Berücksichtigung finden. Hierin, wie in Auflegung der kunstwissenschaftlichen Zeitschriften ist es die Aufgabe der Museumsbibliothek, die Königliche und Universitäts-Bibliothek zu ergänzen.

Im Kupferstichkabinet des Museums kam die Sammlung von Rembrandtschen Radierungen des Herrn von Jeetze zu Pilgramshain vorübergehend zur Ausstellung.

Das Museum beteiligte sich an der akademischen Jubiläums-Ausstellung zu Berlin mit 5 Ölgemälden, an der Camphausen-Ausstellung zu Düsseldorf mit 1 Ölbild.

JANITSCH

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1886

Nachdem das an der Königgrätzerstrafse neben dem Kunstgewerbe-Museum errichtete neue Museum für Völkerkunde unter Leitung des Baurats, Professor Ende, welcher die Pläne entworfen hat, und des Landbau-Inspektors Klutmann vollendet worden und die vorhandenen Sammlungen in dasselbe übergeführt worden sind, hat am 18. Dezember die feierliche Eröffnung desselben in Gegenwart Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin, Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Wilhelm, Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Victoria, Seiner Hoheit des Erbprinzen von Sachsen-Meiningen, Ihrer Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin von Hohenzollern, sowie zahlreicher Mitglieder des diplomatischen Corps, der höchsten Beamtenkreise, Vertreter der Kunst und Wissenschaft etc. stattgefunden.

Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz wurden in dem Lichthof des Museums von Seiner Excellenz dem Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Dr. v. Gofsler mit einer Ansprache begrüfst, welche die Entwickelung der ethnologischen und prähistorischen Sammlungen, die Geschichte des nun vollendeten Baues und die Ziele und Aufgaben der Anstalt darlegte, und mit der Verkündigung der von Seiner Majestät dem Kaiser und König aus diesem Anlass verliehenen Allerhöchsten Auszeichnungen schloss. Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz geruhten hierauf das Folgende zu erwiedern:

»Seine Majestät der Kaiser und König haben Mich beauftragt, Seiner Freude und Genugthuung über die glückliche Vollendung dieses Gebäudes Ausdruck zu geben und zugleich den Allerhöchsten Dank und die Allerhöchste Anerkennung allen denen auszusprechen, welche dazu mitgewirkt haben, dass zu den bisher bestandenen Königlichen Museen nunmehr eine umfassende Sammlung mit der Aufgabe hinzutritt, den ganzen Reichtum menschlicher Entwickelung, welcher aufserhalb des Gebietes jener anderen Sammlungen fällt, zu veranschaulichen.

Wir haben soeben gehört, wie schon der Name des Grofsen Kurfürsten mit den Anfängen dieser Anstalt verknüpft ist. Wenn keiner seiner Nachfolger diesen Bestrebungen Schutz und Förderung versagt hat, so war es doch erst unserem Jahrhundert vorbehalten, die umfassenden Aufgaben einer wissenschaftlichen Völkerkunde in ihrem ganzen Umfange zu erkennen und mit Aussicht auf Erfolg in Angriff zu nehmen. Mit Stolz blicken wir heute auf den Anteil, welchen die Wissenschaft unseres Vaterlandes an der Stellung und Lösung dieser Aufgaben genommen hat, wie auf das Verdienst deutscher Reisender und Forscher um die Ausdehnung unserer Kenntnis auch derjenigen Erdteile und Erdbewohner, welche sich derselben am längsten entzogen hatten.

Und dankbar geniefsen wir auch auf diesem Gebiete die Früchte der Machtstellung, welche Seine Majestät der Kaiser unserem Vaterlande gegeben hat.

Mir ist es eine Freude gewesen, dem Plane der Errichtung dieser Anstalt von seinem ersten Auftauchen an Mein volles Interesse zuzuwenden und Zeuge der Fürsorge zu werden, welche nicht nur die zunächst zu seiner Verwirklichung berufenen Behörden, sondern vor Allem auch die Leitung unserer auswärtigen Angelegenheiten und die Verwaltung unserer Marine ihm fortdauernd gewidmet haben. Nicht minder hat es Mich mit lebhafter Genugthuung erfüllt, im Einzelnen zu verfolgen, wie diesem Museum in noch reicherem Mafse als unseren anderen öffentlichen Anstalten die freiwillige Mitarbeit und Opferbereitschaft unserer Landsleute in fernen Weltteilen wie in der nächsten Heimat zu Teil geworden ist, und wie viele Förderung, Bereicherung und Belehrung wir auch ausländischen Freunden dieser unserer Bestrebungen zu verdanken haben. Indem Ich der Hoffnung Ausdruck gebe, dass jenes fruchtbare Zusammenwirken privater Kreise mit der Verwaltung dieser Anstalt in gleich segensreicher Weise wie bisher fortdauern möge, kann Ich Mir nicht versagen, allen den zahlreichen Förderern und Wohlthätern derselben, ebenso aber den Meistern dieses Baues auch Meinerseits an dieser Stelle zu danken.

Nicht weniger mannigfaltig als die Denkmäler, welche unter dem Dache dieses schönen, der Völkerkunde gewidmeten Gebäudes vereinigt werden, sind die Interessen, welche sich an dieselben anschliefsen; denn auch die Bestrebungen, welche unseren Landsleuten in anderen Weltteilen Wohnsitz und fruchtbare Thätigkeit zu schaffen suchen, finden hier vielfache Anknüpfung und Belehrung, wie sie andererseits unseren Sammlungen schon die wichtigsten Bereicherungen zugeführt haben. Aber all dieser Reichtum wird doch zunächst und vor Allem der Wissenschaft zum Studium bereitet, und Ich kann heute, wo dieses Museum zuerst dem öffentlichen Gebrauch übergeben wird, keinen besseren Wunsch für sein Gedeihen aussprechen, als den, dass es allezeit sein und bleiben möge eine Stätte strenger, unbefangener und einzig auf die Wahrheit gerichteter Forschung.«

Darauf geruhten die Höchsten Herrschaften auf einem Rundgang durch das neue Gebäude die in demselben aufgestellten Sammlungen in Augenschein zu nehmen, wobei die an denselben beschäftigten Beamten die Ehre hatten, die wünschenswerten Erläuterungen geben zu dürfen.

Die von Seiner Excellenz dem Herrn Minister verkündeten Auszeichnungen sind die folgenden:

dem General-Direktor der Königlichen Museen, Dr. Schöne, ist der Charakter als Wirklicher Geheimer Ober-Regierungsrat mit dem Range eines Rates erster Klasse,

dem Direktor des Museums für Völkerkunde, Professor Dr. Bastian und dem Baurat Professor Ende der Charakter als Geheime Regierungsräte,

dem Direktorial-Assistenten Dr. Vofs der Titel und die Rechte eines Direktors bei den Königlichen Museen,

dem Kassenkontroleur Ullrich der Charakter als Rechnungsrat,

dem Landbauinspektor Klutmann der rote Adlerorden IV Klasse

Allerhöchst verliehen worden.

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Originale wurden nicht erworben. In der Sammlung der Gipsabgüsse wurde die Statue eines Hermaphroditen aus Pergamon, deren Original sich jetzt im Kaiserlichen Museum zu Konstantinopel befindet (Beschreibung der pergamenischen Bildwerke, 7. Auflage, 1885, S. 27), ferner Abgüsse der Saburoff'schen Bronzestatue und des betenden Knaben (ohne die am Original des letzteren modern ergänzten Arme) aufgestellt. Das Museum zu Boston schenkte die Abgüsse der bei den amerikanischen Ausgrabungen in Assos gefundenen und nach Boston gelangten Architravreliefs (Clarke Investigations

at Assos 1881, p. 15. 16). Endlich wurden aus Rom die Abgüsse von zwei kleinen hellenistisch-römischen Reliefs mit landschaftlichen Darstellungen (Matz-Duhn No. 3533. 3737) erworben.

In Pergamon sind im Laufe dieses Vierteljahres die Ausgrabungen beendet worden.

I. V.
PUCHSTEIN

B. ANTIQUARIUM

Erwerbungen fanden in diesem Quartal keine statt.

Herr Dr. Scherer hat mit der Beschreibung der bisher nicht katalogisierten Gemmen und Pasten fortgefahren.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Es wurden etwa fünfzig Münzen erworben, worunter Stücke von hervorragender Bedeutung: ein künstlerisch ausgezeichnetes und sehr gut erhaltenes Didrachmon von Heraklea in Lukanien mit dem knieenden, den Löwen würgenden Herakles; Kupfermünze der in der Sammlung noch fehlenden italischen Stadt Palatia, nur in etwa drei Exemplaren bekannt, aus Borghesi's Sammlung; eine Reihe von Silbermünzen von Panticapaeum; Silbermünzen der in der Sammlung noch gar nicht vertretenen Könige Perdiccas II von Macedonien, Polemo I von Pontus; Goldmünze des Axumitischen Königs Aphilas und Kupfermünze des Königs Ulzebas aus derselben Herrscherreihe, beide ebenfalls noch gar nicht in der Sammlung vorhanden. Unter den Mittelaltermünzen befindet sich der nur in diesem einen Exemplar bekannte Golddenar des Erzbischofs Bruno von Trier (1102—1124), Denare des Herzogs Gerhard von Lothringen und des Bischofs Bruno von Toul; beide Prägeherren fehlten der Sammlung. — Vielleicht nicht als Münze, sondern als eine Art Schmuckstück zu betrachten ist ein deutsches brakteatenartiges sehr schön gearbeitetes Kupferstück mit dem Kopf und der Umschrift König Heinrichs (IV). — Nur noch in einigen wenigen im British Museum befindlichen Exemplaren bekannt ist die grofse Silbermünze des Urchan, Emirs von Paladscha, mit lateinischen Umschriften; es ist dies das von Professor Karabacek zuerst entzifferte und bekannt gemachte Exemplar der Sammlung Montenuovo. — Einige mittelalterliche Siegelstempel vermehrten diese vor kurzem dem Münzkabinet einverleibte Denkmälerreihe, darunter ein schöner grofser Messingstempel der pommerschen Stadt Bütow aus dem XIV Jahrhundert. Die Münzen der neueren Zeit wurden durch ein höchst wertvolles Geschenk des hohen Protektors der Museen, Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen bereichert: zwei bisher noch gänzlich unbekannte Doppeldukaten der Brandenburgischen Kurfürsten Joachim Friedrich, von 1604 und Georg Wilhelm von 1620. Aufser dieser schönen Gabe von Hoher Hand verdankt die Sammlung Geschenke den Herren Regierungsrat Brakenhausen, Rentier Hirschberger, A. Jungfer und H. Rivett-Carnac.

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

A. KUPFERSTICHE

Erworben wurden:

SCHONGAUER, Martin. 3 Blätter aus der Folge der thörichten Jungfrauen. B. 82, 83, 86.

ISRAEL VAN MECKENEM. Ein Blatt aus der Folge der thörichten Jungfrauen. B. 163.

HOLLAR, W. Die vier Jahreszeiten als Strafsburger Ansichten. Parthey 622—625.

CHODOWIECKI, Daniel. Verschiedene Figuren, im Vordergrund ein Husar. E. 759 Ätzdruck und 759 — II b.

SCHMIDT, G. F. Bildnis des François Henri

de Montmorency, Herzog von Luxemburg, nach Hyacinthe Rigaud. Unbeschrieben.

MEISTER VON ZWOLLE. Madonna mit Kind. B. 9. Die Kreuzabnahme. P. 60.

MULLER, Jan. Bildnis des J. P. Sweling. B. 21. I. Zustand.

HARREWIJN, F. 2 Ansichten von Rubens' Haus. Le Bl. 6, 7.

SCHELTE A BOLSWERT. 14 »Landschaften« nach Rubens.

REMBRANDT VAN RIJN. Der büfsende hl. Hieronymus. Bl. 72 — I. Zustand.

LIEVENS, Jan. Kopf eines Orientalen, nach Rembrandt. Dutuit 21 — I. Zustand.

MARCANTONIO RAIMONDI. 16 Stiche aus der Folge der kleinen Apostel und Heiligen. Vorzügliche Abdrücke, je acht auf einen Bogen Papier gedruckt, und noch unzerschnitten.

BRESCIA, Giovan Antonio. Der Tempelgang Mariä. B. 4.

REVERDINO, Cesare. Frauen im Bade. B. 35.

UNBEKANNT. Italienische Schule. XVI Jahrhundert. In der Weise der frühen Arbeiten Marc Antons. Allegorie; sitzende weibliche Figur, in der Höhe fliegt ein Adler mit einem Hasen. Pass. II p. 88, No. 117.

GELLÉE, Claude, genannt Lorrain. Hirt und Hirtin. R. D. 21 — V. Zustand.

EDELINCK, Gerard. Bildnis des François Henri de Montmorency, Herzog von Luxemburg. R. D. 263.

B. HOLZSCHNITTE

CRANACH, Lucas. Der hl. Christophorus. B. 38. Zwei Abdrücke von der Platte mit der Jahreszahl 1506. Ein Exemplar schwarz, das andere Farbenholzschnitt in zwei Platten. — »Christus vor Herodes« und die »Dornenkrönung« aus der Passion. B. 10, 12. — Der hl. Michael. B. 75.

BEHAM, Hans Sebald. Kopf eines bartlosen Mannes, Probedruck aus dem »Kunst- und Lehrbüchlein«. B. 152.

BALDUNG, H., genannt Grien. Christus mit den Wundmalen, von einem Engel unterstützt. B. 42.

MANUEL, Rudolf, genannt Deutsch. Landsknecht. P. III p. 438, No. 32.

C. ZEICHNUNGEN

DÜRER, ALBRECHT. Kinderkopf mit der Jahreszahl 1521. Weifsgehöhte Metallstiftzeichnung auf dunkelviolett grundiertem Papier. (Aus der Sammlung Breadalbane, Versteigerung in London, Juni 1886.)

RAMBERG, Joh. Heinrich. 425 verschiedene Zeichnungen, darunter mehrere farbige Aquarelle. Geschenk des Direktors an den Königl. Museen Herrn Dr. Conze.

D. REPRODUKTIONSWERKE

HIS, ED. Dessins d'Ornements de Hans Holbein. Paris 1887, fol. Geschenk des Herausgebers, Herrn E. His in Basel.

UNGER, William. Die K. K. Gemälde-Galerie in Wien. 2 Bände, 1886, fol.

506 Photographien nach Zeichnungen und Gemälden der deutschen, italienischen und niederländischen Schule.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den Erwerbungen ägyptischer Altertümer steht in diesem Vierteljahre ein Geschenk des Herrn Professors Schweinfurth obenan, das für die Kulturgeschichte von besonderer Bedeutung ist. Es ist eine Sammlung von 457 Kleidern und Kleiderteilen aus den etwa dem sechsten Jahrhundert nach Christus angehörigen Gräbern der alten Stadt Arsinoe im Faijum. Gewebe aus diesem und aus anderen ähnlichen Friedhöfen sind zwar in den letzten Jahren vielfach nach Europa gekommen, aber man hat sich bei dem Sammeln derselben fast immer auf die ornamentalen Teile der Kleider beschränkt, während die Schweinfurth'sche Sammlung die Gewänder selbst in möglichster Vollständigkeit bietet. Im Anschluss an dieses wertvolle Geschenk wurde der Abteilung aus dem Kunstgewerbe-Museum

ein vollständiges Kinderkleidchen derselben Provenienz überwiesen, bei dem ebenfalls das kostümgeschichtliche Interesse das ornamentale überwiegt. — Herr Prof. Dr. v. Kaufmann überwies uns gütigst die Abdrücke von Abraxasgemmen, die seinerzeit Bellermann behufs seiner Untersuchungen über diese Steine gesammelt hatte. Herrn Dr. Dümmler in Halle verdanken wir einen auf Cypern gefundenen Skarabäus. Die beiden letzteren Geschenke schliefsen sich der grofsen Vermehrung an, welche die ägyptische Sammlung durch Überweisung der bisher in anderen Abteilungen der Königlichen Museen aufbewahrten orientalischen Altertümer erfährt. Übernommen wurden bisher die einschlägigen Altertümer des Antiquariums, darunter die wertvollen alten Bestände an ägyptischen und phönicischen Skarabäen; die Abraxasgemmen; die überaus reichen Sammlungen babylonisch-assyrischer Siegelcylinder und sassanidischer Gemmen. Sodann die ägyptisierende Silberschale aus Cypern, die Sammlung palmyrenischer Thontesserä, eine Reihe kleiner Bronzen aus Persien u. a. m. Auch die älteren arabischen Siegelsteine des Antiquariums und des Münzkabinets wurden unserer Abteilung überwiesen, unter den letzteren das merkwürdige amtliche Bronzesiegel mit dem Namen des Bujiden-Sultans Muizzeddaula und des Chalifen el Muti.

Die Ausstellung dieser kleinen und der noch von der Skulpturenabteilung zu übernehmenden grofsen Denkmäler vorderasiatischer Kunst kann erst nach Abschluss baulicher Veränderungen erfolgen; inzwischen konnte für die alsdann zu eröffnenden orientalischen Säle bereits ein wertvoller Zuwachs in einer Anzahl altarmenischer Altertümer erworben werden. Dieselben stammen fast sämtlich aus dem in verschiedene Museen zerstreuten Funde von Toprakqaleh am Wansee, der Weihgeschenke des Tempels des Gottes Chaldis enthielt. Unter unserem Anteil ragen hervor:

Bronzestatue eines Eunuchen in reicher Gewandung, das Gesicht aus Alabaster, mit Resten von Vergoldung.

Bronzefigur eines Greifen; mit Resten von Vergoldung und gleich der vorigen augenscheinlich zu dem grofsen Throne gehörig, von dem mehrfach Teile gefunden sind.

Ein vollständiger Schild und Fragmente von zwei anderen; mit Reihen von Stieren und Löwen in getriebener Arbeit und mit der Weihinschrift des Königs Rusa versehen.

Bronzegefäfs, am Rande drei Hieroglyphenzeichen, den chetitischen ähnlich.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Aus AFRIKA hat Herr Stabsarzt Dr. Wolf die früheren bereits dem Museum angefügten Ergebnisse seiner epochemachenden Entdeckungsreise durch weitere Sammlungen vermehrt, in welchen jedes Stück, im Gepräge ethnischer Originalität, als wertvollster Baustein für die fernere Bearbeitung centralafrikanischer Völkerkunde verbleiben wird.

Einen interessanten Beitrag von dorther hat Herr Dr. v. Dankelmann geliefert. Von den Herrero gingen dankenswerte Geschenke des Herrn Dr. Marlott ein. Herr Generalkonsul Rohlfs schenkte wertvolle abyssinische Gegenstände im Anschluss an die durch seine Güte bereits früher von dorther dem Museum überwiesenen kostbaren Bereicherungen.

Aus AMERIKA ist ein wichtiger Beitrag für die altperuanische Geschichte gewonnen, in zwei Steinfiguren aus Huaraz, welche dem Hochsinne des Herrn Sokolowski zu danken sind, eines alten Gönners des Museums.

Für GUYANA wurden aus der Sammlung des Reisenden Ten Kate Dubletten erworben, sowie solche (im Austausch) von dem Kaiserl. Königl. Hof-Museum in Wien, — wertvolle Erinnerungszeichen aus früheren Reisen Natterers in Brasilien.

Herrn Professor Philippi, Direktor des Museums zu Santiago, sind Altertümer aus Chili zu danken, Herrn Geh. Medizinalrat Professor Dr. Virchow vorzüglich erhaltene aus San Salvador.

Aus ASIEN hat Herr Otto Blas orientalische Amulette zum Geschenk überreicht, Herr

Herrings eine umfangreiche Sammlung von den Batta, Herr Pankow Bootsmodelle der Madras.

Aus OCEANIEN sind Gegenstände von Viti, sowie einige von den Inseln Mikronesiens erworben.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Die Übersiedelung in das neue Gebäude und die dadurch ermöglichte übersichtliche Aufstellung hat bereits begonnen (obwohl nur erst ein Dritteil der Sammlung aufgestellt ist) ihre wohlthätige Wirkung zu äufsern, insofern als schon eine namhafte Reihe von Geschenken eingegangen ist. Hoffentlich werden dieselben sich mit dem Weiterfortschreiten der Aufstellung in gleichem Mafse mehren.

Folgendes ist der Zuwachs für das verflossene Vierteljahr:

PROVINZ BRANDENBURG:

a. Geschenke: Fund von Mariendorf aus römischer Zeit (Schildbuckel, Lanzenspitze, Schwert, Messer und Riemenzunge), Geschenk des Herrn Oske in Mariendorf. — Scherben und Feuersteinsplitter, die vom Galeriediener Wannemacher in Rosenthal bei Berlin gesammelt wurden. — Pfeilspitzen und Geräte aus Feuerstein von Schmöckwitz im Kreise Teltow, teils Geschenk des Herrn Translators Finn, teils Ergebnisse einer Excursion der Beamten der Abteilung. — Ferner ein Grabfund von Amt Wittstock im Kreise Königsberg, bestehend aus mehreren Urnen, einem Brozemesser und einem Steinhammer, Geschenk des Herrn Ober-Amtmann Pfützenreuter. — Drei sehr schöne Thongefäfse aus Freiwalde im Kreise Luckau, Geschenk des Herrn Dr. Degner hierselbst (durch Vermittelung des Herrn Direktor Schwartz). — Zwei Gefäfse und zwei Bronzemesser von Zehden im Kreise Königsberg, Geschenk des Herrn Paul Wendeler in Soldin. — Bronzen und Gefäfsscherben aus einem Gräberfelde bei Grünow im Kreise Angermünde, Geschenk des Herrn Rittergutsbesitzer Kühn. — Ein Bleiwirtel aus einem Gräberfelde bei Breez, im Kreise West-Priegnitz, Geschenk des Herrn Dr. Olshausen hierselbst.

b. Ankauf: Zwei Armringe von Bronze aus der Lausitz.

PROVINZ SACHSEN.

a. Geschenke: eine Bronzescheere und ein Hirschhornhammer aus Döllnitz, bei Wolmirstädt, Geschenk des Herrn Direktors W. Schwartz hierselbst. Ein megalithisches Steinmonument, sog. Speckseite, Geschenk des Herrn Geheimen Rats Professor Virchow.

b. Ankauf: eine grofse Zahl von Bronzen verschiedener Art, wahrscheinlich aus einem Gräberfelde bei Acken, im Kreise Kalbe.

PROVINZ POMMERN. Ankauf:
Verschiedene eiserne Waffen, ein Gefäfs und Gefäfsscherben aus einem Gräberfelde der La-Tène-Zeit, sowie eine gröfsere Zahl fertiger und in Herstellung begriffener Bernsteinperlen, aus einer Bernsteinwerkstätte römischer Zeit von Butzke bei Nassow, im Regierungsbezirk Köslin.

PROVINZ WESTPREUSSEN. Teils wohl erhaltene, teils zerbrochene Gefäfse aus Hoch-Palleschken bei Alt-Kischau, Geschenk des Herrn Rittergutsbesitzers Treichel daselbst.

Aus der PROVINZ POSEN wurden verschiedene Ausgrabungen aus der Gegend von Luschwitz, im Kreise Fraustadt, angekauft.

Aus der RHEIN-PROVINZ wurden fränkische Gefäfse, Waffen und Gürtelschnallen von Kärlich und Andernach angekauft.

GROSSHERZOGTUM HESSEN UND PROVINZ HESSEN-NASSAU. Thongefäfse aus Mainz und Alzey, Geschenk des Herrn Ernst Zais in Wiesbaden.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNGEN

Erwerbungen:

POKAL, Silber vergoldet, Traubenform, von der Gestalt eines Kaisers getragen. Arbeit von Hans Petzold, Nürnberg, Ende XVI Jahrh.

POKAL, Silber vergoldet, vollendetes Meisterwerk zierlicher Durchführung. Augsburg 1721.

SCHMUCKSTÜCK, Gold emailliert in Rosettenform. Deutschland um 1600.

RELIQUIEN - MONSTRANZ in Thurmform, Bronze vergoldet. Spanien (?) XV Jahrh. (Sammlung Felix.)

RÄUCHERGEFÄSS, Silber durchbrochen. Ältere persische Arbeit.

THURMSPITZE mit Wetterfahne, Schmiedeeisen. Deutschland XVI Jahrhundert.

KANDELABER, Porzellan, mit einer sitzenden Figur und dem Wappen der Familie Sulkowski. Meifsen um 1730.

FIGURENGRUPPE, Porzellan, Berlin um 1770.

FIGURENGRUPPE, Thon, bunt glasiert, »Der Demelfarss und der Bachus im Weinfass.« Sogenannte Hirschvogelarbeit um 1600. (Sammlung Felix.)

SCHÜSSEL, Fayence, blau gemalt. Persien, XVI Jahrhundert.

FLIESENBORDEN, Fayence, farbig. Persien, modern.

KÄSTCHEN, Holz, geschnitzt. Deutschland, XIV Jahrh. (Sammlung Felix).

KASSETTE in Truhenform, Nussholz, geschnitzt zum Teil vergoldet. Florenz um 1500.

KLAPPSTUHL, Holz mit flacher Schnitzerei. Florenz XV Jahrhundert.

BAUERNSCHEMEL, Holz mit flacher Schnitzerei. Deutschland XVII Jahrhundert.

ACHT DAMBRETTSTEINE, Holz mit aufgelegtem geschnitzten Ornament. Deutschland um 1550. (Sammlung Felix.)

KERBSCHNITT - ARBEITEN, Kästen u. s. w. Friesland, XVII - XVIII Jahrhundert.

Sammlung ÄGYPTISCH - KOPTISCHER STOFFE aus einem Gräberfelde in Oberägypten, VI Jahrhundert.

INDISCHE ARBEITEN in Lack, Bronze, Leder und Stoffen von der Kolonial- und Indischen Ausstellung in London.

NACHBILDUNGEN

Galvanische Nachbildung des grofsen DIANA-POKALS, Silber, vergoldet von Hans Petzold, Nürnberg um 1580. Original im Rittersaale des Königlichen Schlosses zu Berlin.

Galvanische Nachbildung eines silbernen MEISTERBECHERS. Nürnberg um 1600. Original ebenda.

Galvanische Nachbildung einer silbernen vergoldeten PRUNKFLASCHE. Augsburg um 1700. Original ebenda.

Nachguss in Bronze des bronzenen THÜRBESCHLAGS am Rathaus zu Lübeck. XV Jahrhundert.

GESCHENKE

Frau WILLERT, Namslau. Silberne Taschenuhr. XVIII Jahrhundert.

Herr Sekretär HASENPFLUG. Stickerei. Marokko.

Herr Konsul BARTELS, Moskau. Irdene Töpfe bäuerlicher russischer Arbeit. — Vorlegeschlösser, Bronze, in Gestalt von Thieren. Südrussland.

Herr Kommerzienrat FRIEDRICHS, Remscheid. Teller, Steingut.

Frau WÜLFING, Burg Kriegshoven. Seidene Fransen.

Herr Wilhelm GUMPRECHT, Berlin. Tasse, Porzellan. Berlin, XVIII Jahrhundert.

Herr Architekt HAUPT, Hannover. Zwei Stücke Porzellan. Rudolstadt, XVIII Jahrh.

Frau SCHEPLER - LETTE, Berlin. Tischtuch und Serviette, Leinendamast. Deutschland, XVIII Jahrhundert.

Herr Hauptmann HOEHNE, Berlin. Zwei Paar Schnallen. Deutschland XVIII Jahrh.

Herr Dr. JAGOR, Berlin. Decke, Tuch mit Aufnäharbeit. Indien.

Herr Graf VON SINAGAWA, Kaiserlich japanischer Gesandter in Berlin. Lackteller, Porzellanbecken, Porzellanteller. Japan, modern.

An LEIHGABEN gingen dem Museum zu:

SE. K. K. HOHEIT DER KRONPRINZ DES DEUTSCHEN REICHES UND VON PREUSSEN. Kette des hohen Ordens vom Goldenen Vliefs. Burgundische Arbeit, XV Jahrhundert.

Werke NEUERER INDUSTRIE haben ausgestellt.

H. SEITZ in München. Silberne Platte, getrieben mit dem Brustbilde des Fürsten Bismarck.

L. C. BUSCH, Berlin. Fayencen von Zsolnay in Fünfkirchen.

Rheinische Glashütten Aktien-Gesellschaft EHRENFELDT bei Köln (Direktor Rauter). Gläser, zum Teil älteren Formen nachgebildet.

Maler PIXIS, München. Tapete, in der Art älterer Wandteppiche gemalt.

Fräulein SEELIGER, Berlin. Arbeiten der Handarbeitsschule: ausgeführte Stücke und Darstellung des Lehrganges.

Fräulein EMMY LUTHMER, Berlin. Emailmalereien, Platten und Gefäfse in Art des alten Emails von Limoges.

Herr Hofbuchbinder COLLIN, Berlin. Decke zum Ehrenbürgerbrief der Stadt Berlin für L. von Ranke.

Herr BIESTER, Holzbildhauer, Berlin. Spiegelkapsel und Lampenschirm, Holz, geschnitzt.

II. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1886/87

Das Wintersemester wurde am 4. Oktober begonnen und wird am 30. März geschlossen.

Ferien vom 23. Dezember bis 2. Januar.

Lehrplan und Lehrpersonal blieben im Wesentlichen wie im vergangenen Jahre, doch zwang die immer empfindlicher werdende Ueberfüllung aller Räumlichkeiten am Museum, einen Teil der Klassen (nämlich sämtliche Tagesvorbereitungs- und einige Abendklassen) an die Königliche Kunstschule, Klosterstr. 75 zu verlegen. Betrachtet man diese translocierten Klassen als noch zum Kunstgewerbe-Museum zugehörig, so ergiebt sich für die Frequenz der Unterrichtsanstalt im Wintersemester folgendes Resultat:

In den am Kunstgewerbe-Museum zurückgebliebenen Klassen:

Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten — 707.

Kopfzahl der Besucher:

	Sollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	88	300	388
Schülerinnen .	13	48	61
Summa . . .	101	348	449

In den an die Kunstschule verlegten Klassen:

Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten — 447.

Kopfzahl der Besucher:

	Sollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	3	144	147
Schülerinnen .	45	69	114
Summa . . .	48	213	261

Also im Ganzen:

Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten — 1 154.

Kopfzahl der Besucher:

	Sollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	91	444	535
Schülerinnen .	58	117	175
Summa . . .	149	561	710

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen aus dem letzten Vierteljahr 1886:

A. ÖLGEMÄLDE

C. VON PILOTY †, München: Alexander der Grofse empfängt sterbend die Huldigung seines Heeres. Nach Bestellung angekauft nebst den zugehörigen Entwürfen in Blei und einer ausgeführten Ölstudie zum Kopfe der Roxane.

F. FAGERLIN in Düsseldorf: Heimkehr vom Strande.

DERSELBE. Trauliches Heim.

JUL. HÜBNER †: Brustbildnis Gottfried Schadows.

C. STEFFECK in Königsberg: Bildnis des Geheimen Regierungsrats Prof. Dr. Neumann in Königsberg.

---

*ANTON BRAITH in München: Lustiger Morgen.

*CLAUS MEYER in München: Die Würfler.

*OSWALD ACHENBACH in Düsseldorf: Der Konstantinsbogen in Rom.

*HANS CANON in Wien †: Frauenbildnis.

B. BILDWERKE

*J. KOPF in Rom: Porträtbüste Sr. Majestät des Kaisers und Königs.
*G. EBERLEIN in Berlin: Dornauszieher.
*J. TAUTENHAYN in Wien: Kampf der Lapithen mit den Kentauren. Gipsmodell zu einem Schilde.
*R. WEYR in Wien: Bacchuszug. Gipsmodell.
Gesamtaufwand: 130 300 Mark.

Anmerkung. Die mit * bezeichneten Kunstwerke wurden auf der Jubiläums-Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste angekauft.

E. V. NEUREUTHER †, München: 48 Handzeichnungen.
A. FEUERBACH: 3 Skizzenbücher.
TH. RABE in Berlin: 29 Zeichnungen; Ansichten aus Palästina.
E. DEGER: 10 Federzeichnungen zu den Freskogemälden in der St. Apollinariskirche zu Remagen.
G. RAU †: Vernichtung der Rotte Korah. Blei.
H. SAGERT: Jenny Lind; nach dem im Besitze der National-Galerie befindlichen Bilde von E. Magnus. Blei.
C. ARNOLD: 20 Blatt Tierstudien u. a. in Wasserfarbe.
E. VON HEUSS: 6 Ölskizzen nach Raffaels Teppichkartons in London.
Gesamtaufwand: 6 277 Mark.

Von dem Herrn Minister wurden der Sammlung überwiesen:
15 Blatt farbiger Übersichtsskizzen zu dem Mosaikschmuck der Flachkuppel im Vorflur des Königlichen Museums für Völkerkunde von Otto Lessing in Berlin.

Aufserdem sind aus dem durch die Gnade Sr. Majestät des Kaisers und Königs zu diesem Zweck aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds bei der Generalstaatskasse bewilligten besonderen Fonds von 100 000 Mark auf der Jubiläums-Ausstellung des Jahres 1886 folgende Werke erworben worden:

ÖLGEMÄLDE

P. FLICKEL, Berlin: Buchenwald.
L. DOUZETTE, Berlin: Alt-Prerow auf dem Dars.
FRITZ VON UHDE, München: »Komm, Herr Jesu, sei unser Gast.«
W. FIRLE in München: »Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause.«
FR. VON SCHENNIS in Düsseldorf: Park von Versailles im Herbst.
A. LUTTEROTH in Hamburg: Abend am Mittelmeer.
W. CLEMENS in München: Des Wilderers Ende.
C. MUNTHE in Düsseldorf: Herbstlandschaft (Birkenwald).
FRITZ WERNER in Berlin: Marketenderin zwischen den Regimentern Dessau und Baireuth.
FERD. GRAF HARRACH, Berlin: Scene aus dem Hochgebirge.

BILDWERKE

E. HERTER in Berlin: Der sterbende Achilles.
FR. BEER aus Wien in Paris: Albrecht Dürer als Knabe.
AUG. SOMMER aus Koburg in Rom. Faun mit Weinschlauch. Modell zu einer Brunnenfigur.

AUSSTELLUNG

Die XXIII Sonderausstellung in der Königl. National-Galerie (November, Dezember 1886, Januar 1887) war dem Ehrengedächtnis der jüngst verstorbenen Münchener Meister C. VON PILOTY, C. SPITZWEG und F. VOLTZ gewidmet und ermöglichte, Dank dem bereitwilligen Entgegenkommen hoher und geschätzter Gönner der Kunst, einen umfassenden Überblick über das Lebenswerk genannter Künstler.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Im Januar d. J. kam das »Beschreibende Verzeichnis der Gemälde« zur Ausgabe, welches Herr R. Kahl während des nach dem Tod des Direktors der Sammlungen, Herrn A. Berg, eingetretenen längeren Interims im Auftrag des Kuratoriums und unter dem freundlichen Beirat des Herrn Direktors Dr. W. Bode begonnen hatte, dessen Vollendung sich jedoch in Folge Krankheit des Verfassers verzögerte.

Zugleich ward die von Seiten des Museums unternommene Abformung des in der hiesigen Kreuzkirche befindlichen Grabdenkmals des Herzogs Heinrich IV von Schlesien (s. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 107; farbige Abbildung bei H. Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters, Breslau 1872. Taf. 10a, 10b) beendigt, und ein Abguss der Sammlung der Gipse einverleibt.

JANITSCH

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Achter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1887

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1887

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im letzten Vierteljahre sind verschiedene hervorragende Erwerbungen gemacht worden:

1. DIEGO VELAZQUEZ, Weibliches Bildnis. Eine junge Frau von vornehmen Gesichtszügen in dreiviertel Profil nach links gewandt, gerade aus dem Bilde blickend. Schwarzes gemustertes Seidenkleid mit Goldborten und blaugrüne goldgestickte Ärmel. In hochgetürmter Haarfrisur, um den Hals und vor der Brust reicher Schmuck, an den Fingern kostbare Ringe. Die rechte Hand stützt sich auf die Lehne eines links stehenden rot gepolsterten Sessels, die gerade herabhängende Linke hält einen zusammengeklappten Fächer. Nach einer älteren Inschrift, welche sich auf der alten Leinwand befand, wäre die Dargestellte die Gemahlin des Velazquez, die Tochter des Malers Pacheco. Doch scheint die auffallend reiche und vornehme Tracht dieser Angabe zu widersprechen. — Grund hellbraun. Lebensgrofse Figur, Kniestück. Leinwand, h. 1,26m, br. 0,99 m. Erworben in London aus der Sammlung des Lord Dudley. — Treffliches Werk vom Ausgange der früheren Zeit des Meisters.

2. JAN VAN EYCK. Bildnis des Johann Arnolfini. Bis zur Hüfte sichtbar, leicht nach links gewandt, die Arme unter der Brust zusammengelegt. In grünem, pelzverbrämten Gewand, auf dem Haupt eine turbanartige rote Kopfbedeckung. — Grund dunkel, Eichenholz, h. 0,29, br. 0,20. Erworben auf der Auktion John Nieuwenhuis zu London 1886. (Vgl. Jahrb. der Königl. preuss. Kunstsammlungen 1887 II. III.)

3. ERCOLE ROBERTI. Der heilige Johannes d. T. Auf der Höhe eines felsigen Meeresufers stehend, von einem grünen, rotgefütterten Mantel und dem Fell nur dürftig bedeckt, in den Händen ein Kruzifix haltend. Im Hintergrund ein Hafen mit einer Stadt und Höhenzüge, hinter denen die Sonne eben hinabgesunken ist. — Pappelholz, h. 0,53, br. 0,31. Aus der Sammlung Dondi-Orologio stammend. (Vgl. Jahrb.der Königl. preuss. Kunstsammlungen 1887 II. III.)

4. BENEDETTO BONFIGLI. Maria mit dem Kinde thronend. Sie hält den nackten Jesusknaben, der mit der Rechten segnet und in der Linken die Weltkugel emporhebt, vor sich auf dem Schofs. Zu den Seiten des Thrones zwei anbetende Engel. — Goldgrund. Pappelholz, h. 0,27, br. 0,21. Aus Perugia stammend. Wie das vorige als Gabe eines ungenannten Schenkers an die Sammlung gekommen. — Das Bildchen, von tadelloser Erhaltung, zeigt den Begründer der Schule von Perugia noch ganz unter dem Einflusse des Fra Angelico und teilweise auch des Benozzo Gozzoli in dessen frühester Entwickelung. Einziges ausserhalb Italiens bekanntes Werk des seltenen Künstlers.

5) Ein anderer dankenswerter Zuwachs, ein Gemälde von DAVID RYCKAERT (III), ist der Galerie durch Vermächtnis der verstorbenen Fürstin Carolath-Beuthen zu Teil geworden. Dasselbe stellt die Werkstatt eines Dorfbarbiers

dar, welcher im Begriff ist, einem Alten ein Pflaster auf das Bein zu legen; in der Thür ein am Fufs verwundeter junger Bursche. — Leinwand, h. 0,43, br. 0,63 m.

I. V.
BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Nachdem im Dezember vorigen Jahres die Ausgrabungen in Pergamon eingestellt wurden, hat eine Zuteilung vorzugsweise von Architekturstücken und Inschriften, jedoch auch mancher zur Ergänzung der Bildwerke willkommener kleiner Skulpturbruchstücke, sowie verschiedenartiger sonstiger Fragmente seitens der Kaiserlichen Ottomanischen Regierung an die Königlichen Museen stattgefunden. Dieselben sind nunmehr sämtlich hier angekommen, eine Anzahl von Kisten freilich leider erst, nachdem sie vor Amsterdam mit dem Dampfer »Stella« gestrandet waren; durch etwa zweimonatliches Liegen in dem Seewasser, welches in das Schiff eingedrungen war, hat die Oberfläche aller dieser Stücke nicht unerheblich gelitten.

Eine Anzahl von Architekturteilen und Skulpturen, letztere jedoch geringen Wertes, welche bei der Dublettenzuteilung in Olympia der deutschen Reichsregierung zugefallen waren, haben in der olympischen Sammlung bei der Abteilung Aufstellung gefunden. Auch einige Abgüsse, namentlich von nachgefundenen Stücken der Giebelskulpturen des Zeustempels, sind dorthin gelangt.

Von anderen Erwerbungen an Originalen ist ein als Geschenk eingegangenes Bruchstück eines Hekate-Idoles, an welchem der Mittelschaft oben mit Früchten bedeckt ist, zu erwähnen (s. Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich IV S. 160 U d); aufserdem wurden die Abgüsse altertümlicher bronzener Greifenköpfe, von Geräten herrührend, in Marseille und St. Germain befindlich, vom Antiquarium der Abteilung überwiesen (vgl. Ed. Flouest, Notes pour servir à l'étude de la haute antiquité en Bourgogne, 4. fascicule: Les tumulus des Mousselots. Semur 1876: (Extrait du Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de Semur 1875) pl. 1, 1. 3. Westdeutsche Zeitschrift V 1886, S. 238, 2 und daselbst S. 237).

In der Werkstatt war man vor Allem mit dem Auspacken der Pergamenischen Sendungen und mit dem kleinen Friese vom Altare beschäftigt; von letzterem wurden alle erhaltenen Stücke in einer Abteilung der Werkstatt vereinigt, und die gröfseren übersichtlich aufrecht gestellt, womit das Studium erheblich erleichtert ist. Zur Gigantomachie wurde eine neue Gruppe aus den Überresten zweier Platten hergestellt.

Die neue Abgrenzung der Abteilung gegen die Ägyptische Abteilung wurde durch Abgabe der assyrischen Originalskulpturen weitergeführt.

Für die Publikation der Altertümer von Pergamon wurde die mit Unterstützung der Königlichen Akademie der Wissenschaften ausgeführte kartographische Arbeit des Herrn Rittmeisters von Diest bei der Abteilung eingeliefert.

Manuskript und Abbildungen des illustrierten Kataloges der Originalskulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke wurden im März vollständig zur Herausgabe fertig an die Verlagshandlung eingeliefert.

Druckfertig wurde auch das Manuskript eines »Führers durch die Ruinen von Pergamon«, wie es an Ort und Stelle entstanden war. Die Herausgabe eines solchen Hülfsbüchleins steht im Zusammenhange mit der Sorge, welche Seine Excellenz der Herr Minister, im Einvernehmen mit der Kaiserlichen Ottomanischen Regierung, speziell Seiner Exzellenz dem Generaldirektor der Kaiserlichen Museen in Konstantinopel, Hamdi Bey, für die Bewachung und Erhaltung der Ruinen von Pergamon seit Schluss der Ausgrabung übernommen hat.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Die Sammlung der italienischen Originalwerke wurde im verflossenen Vierteljahr um zwei Arbeiten ersten Ranges bereichert.

1. ANTONIO ROSSELLINO. Die Anbetung des Kindes. Rundrelief in Terrakotta, unbemalt. Maria in halber Figur verehrt das rechts vor ihr liegende Kind; im Hintergrund links der betende Joseph und die Hütte mit Ochs und Esel, rechts die Hirten, denen der Engel die Botschaft verkündet, und in der Ferne die Türme einer Stadt. Das Ganze umschlossen von einem Cherubimkranz. — Durchm. 0,94. Erworben in England. — Von besonderem Interesse als Modell für das in Marmor ausgeführte Relief des Museo Nazionale zu Florenz, von dem es in Einzelnheiten abweicht, das es aber an Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung und reizvoller Behandlung bei weitem übertrifft.

2. BENEDETTO DA MAJANO. Maria mit dem Kinde auf dem Throne. Lebensgrofse Statue in gebranntem Thon und mit der alten Bemalung. Maria hält, auf einem vergoldeten Thronsessel sitzend, das Kind auf ihrem Schofs, das mit einer leichten Wendung des Oberkörpers nach dem Beschauer, die Rechte segnend erhebt. Ein blauer, grüngefütterter Mantel verhüllt in weiten Falten den unteren Teil der Figur und lässt nur an Brust und Ärmeln das tiefrote Gewand der Madonna sichtbar werden. — H. 1,27. Sockelh. 0,15. Erworben in Florenz. — Nach der Verwandtschaft mit der Madonna dell' Ulivo zu Prato, der es indes an Reichtum der Motive überlegen ist, ein zweifelloses Werk des Benedetto da Majano. Die äufserst individuelle Bildung von Mutter und Kind, die geschmackvolle und zugleich noch ganz naturalistische Faltengebung deuten auf die frühere Zeit des Meisters, um 1480. In der Einfachheit und Gröfse der Anordnung, der Lieblichkeit des Ausdrucks, der meisterhaften Durchführung und der gut erhaltenen Bemalung ein Werk, wie es selbst im italienischen Kunstbesitz kaum seines Gleichen findet.

Im Anfang März konnte die im ehemaligen Nordischen Saal, im Erdgeschoss des Neuen Museums zur Aufstellung gelangte Sammlung der deutschen Original-Skulpturen und der Gipsabgüsse nach Werken der deutschen Plastik dem Publikum zugänglich gemacht werden. Leider ist der Platz so beschränkt, dass verschiedene wichtige und umfangreiche Abgüsse magaziniert bleiben und ein Teil der Originale mit dürftigstem Licht vorlieb nehmen musste.

In der durch Ausscheidung der deutschen Gipse erweiterten Abteilung der italienischen Gipsabgüsse wird an der Aufrichtung einiger gröfserer, bisher wegen Raummangels in die Depots verwiesener Nachbildungen gearbeitet.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Durch Se. Excellenz den Herrn Minister wurden dem Antiquarium 20 Terrakottastatuetten aus Myrina überwiesen. Dieselben stellen Aphrodite in mehreren Gestalten, bekleidete Mädchen, Eroten u. a. dar; bemerkenswert eine geflügelte Figur (Nike ?), die ein Reh vor einem Artemis-Idole als Opfer tötet, und dreimal in verschiedener Auffassung ein Sklave, der mit der Aufsicht eines Knaben betraut ist. Die Statuette eines Eros zeigt auf dem Rücken die Signatur des Artemon.

Sonst wurden nur noch zwei kleine Gemmen (Venus victrix und Eros auf Delphin mit Dreizack) erworben.

Als Geschenk ging der Abteilung von Herrn Professor Eugen Petersen ein Bronzebuchstabe von der Inschrift des Prachtthores von Adalia zu.

Die Vorarbeiten zu einem neuen Gemmenkataloge werden fortgeführt. Herr Dr. Scherer fährt fort, die noch unbeschriebenen Gemmen zu inventarisieren.

I. V.
FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Es konnte nur eine sehr kleine Anzahl von Münzen erworben werden, darunter die Kupfermünze der gänzlich unbekannten kleinasiatischen Stadt Titacazus, vielleicht in Pisidien gelegen, etwa aus dem II Jahrhundert n. Ch. Durch den Fundort interessant ist eine vom Königlichen Konservator Herrn Krause der Sammlung geschenkte Kupfermünze Gordians III, gefunden auf dem Vogelsberg in der Provinz Hessen. Die erfreulichste Erwerbung ist ein prachtvolles goldenes Kleinod vom Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg von 1621, reich emailliert, und mit zierlich gearbeitetem Arabeskenrand umgeben, an drei Ketten von dem emaillierten goldenen Adler gehalten, ein Werk von erster Schönheit, und unseren aus dem alten Kurfürstlichen Besitz stammenden ähnlichen Kleinoden von Johann Georg und Johann Sigismund völlig ebenbürtig. Unter den erworbenen Mittelaltermünzen verdient ein erst vor Kurzem in einem einzigen Exemplar aufgefundener, sehr schöner Bracteat des Markgrafen Otto des Reichen von Meifsen und ein sehr seltener Bracteat von Ulrich von Wettin Erwähnung.

Geschenke erhielt die Sammlung von Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit dem Kronprinzen (ungarischer Dukat Rudolfs II), von der italienischen Regierung, von der Stadt London, von Herrn Verlagsbuchhändler Albert Cohn, Herrn Premierleutnant von Dachenhausen, Herrn Amtsrichter Henry, Herrn Dr. Hultzsch, Herrn Konservator Krause und von einem Ungenannten.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Nur wenige Erwerbungen konnten in diesem Quartal gemacht werden. Zu erwähnen sind:

A. KUPFERSTICHE

FRANZ BRUN. Fünf Blatt aus der Folge der Landsknechte, B. IX, p. 450, No. 41, 43, 45, 48, 50.

DANIEL CHODOWIECKI. Zwei Blätter zu Wezels Peter Marks. Die »Erste und die zweite Frau«. E. 292 und 293 auf einem Blatt, unzerschnitten, mit gefälschtem Einfall.

LUCAS VAN LEYDEN. Die Auferweckung des Lazarus. Vorzüglicher Abdruck. B. 42.

HENDRIK GOLTZIUS. Der venezianische Ball von 1584. B. 247.

B. HOLZSCHNITTE

LUCAS CRANACH. Märtyrertod der hl. Barbara. B. 70.

DERSELBE. Jüngling (sächsischer Prinz) zu Pferde. B. 116.

DERSELBE. Bildnis des Friedrich Myconius.

LUCAS CRANACH zugeschrieben. Bildnis des Georg Rhau. H. 307.

Kopie nach LUCAS CRANACH. Der hl. Christophorus. B. 58.

HANS HOLBEIN D. J. Titelumrahmung. David vor der Arche tanzend. Woltmann No. 212.

HANS HOLBEIN D. J. zugeschrieben. Spielende Kinder am Brunnen. Pass. 35.

ANTON WOENSAM VON WORMS. 703 Blatt aus dem Werk des Meisters. Erworben aus der Versteigerung der Sammlung Raderschatt in Köln, nebst 53 Kopien nach diesem Künstler.

MATHIAS GERUNG. Titelumrahmung mit den Aposteln Petrus und Paulus, der Krönung Mariä, und dem Tod des Evangelisten Johannes. B. IX, p. 160, No. 8. Vgl. Pass. III, p. 309, No. 14.

Dante, Divina Commedia mit dem Kommentar des Landino. Venedig 1493. Mit Holzschnitten der venezianischen Schule. (Hain, Repert. Bibl. No. 5952.)

C. ZEICHNUNGEN

BERNHARD RODE. 43 Entwürfe zu den Radierungen für Schröckhs Weltgeschichte. Geschenk des Herrn Rittergutsbesitzers Dorgerloh.

I. V.
V. PORTHEIM

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den nicht zahlreichen Erwerbungen des laufenden Vierteljahres ist die der kleinen Granitstatue eines Hohenpriesters von Herakleopolis (heut Ehnas) hervorzuheben, die etwa aus dem VI Jahrhundert stammt; sie ist weniger durch ihren Kunstwert als durch ihre Inschrift merkwürdig. Eine Salbbüchse in Gestalt einer Äffin mit Jungen, und eine Reihe steinerner Gewichte (das Uten mit seinen Unterabteilungen) seien von den kleineren Altertümern noch genannt.

Durch ihren Fundort merkwürdig sind zwei bronzene Osirisfiguren; die eine ist an der Lahn gefunden, die andere entstammt einem tumulus der frühen Hallstätter Periode bei Ragusa. Die letztere wurde uns nebst zwei ebendort gefundenen kleinen Fayenceamuletten von Herrn Dr. von Luschan geschenkt.

Herr Prof. Schweinfurth schenkte uns, im Anschluss an seine im letzten Bericht erwähnte grofse Gabe, ein Stück braun und weifs gestreiften Seidenzeuges derselben Herkunft.

Der Egypt Exploration Found überwies einige kleine Altertümer aus seinen Ausgrabungen.

Herrn Dr. Steindorff verdanken wir eine Todtenstatuette.

Die vorderasiatischen Altertümer wurden durch 23 babylonische Siegelcylinder vermehrt, meist ausgewählte Stücke, unter denen sich besonders zwei aus Lapislazuli durch ihre Schönheit auszeichnen. —

An Stelle des verewigten Herrn Geheimen Rat Duncker wurde Prof. Dr. R. von Kaufmann zum stellvertretenden Mitgliede der Sachverständigen-Kommission ernannt.

Im verflossenen Jahre konnte die Arbeit an den Inventaren der Ägyptischen Abteilung soweit gefördert werden, dass neben den neuen Erwerbungen sämtliche bisher im mythologischen Saal, im Gräbersaal, im Hypostyl und dem anstofsenden Kabinet verwahrte Altertümer verzeichnet wurden. Gleichzeitig wurde das alte Inventar, das in Zukunft den Standkatalog bilden soll, fortgeführt. Auch mit der Inventarisation der Papyrus und Ostraka konnte, nachdem dieselben im Wesentlichen geordnet waren, der Anfang gemacht werden.

Die Umstellung der Sammlung, die durch das langersehnte Hinzutreten neuer Säle benötigt ist, wird von der Verwaltung benutzt, um in der Anordnung der Abteilung das historische Prinzip nach Möglichkeit durchzuführen. Dieses Prinzip hat ja auch schon der früheren Aufstellung zu Grunde gelegen; indes war es dort fast nur für die Skulpturen, und auch da nur in den allgemeinsten Zügen durchgeführt, bei den Särgen, Grabsteinen und den gesamten kleineren Altertümern ist seine Anwendung nie versucht worden. Der heutige Stand der Wissenschaft erlaubt hier ungleich weiter zu gehen und eine Aufstellung durchzuführen, die dem Besucher die tiefgehenden Unterschiede in der Kultur und in der Kunst der verschiedenen Epochen Ägyptens kenntlich macht.

Bisher konnte der Gräbersaal, der von nun an die Denkmäler des alten Reiches (etwa 2800 bis 2500 v. Chr.) enthält, wenigstens provisorisch angeordnet werden; seine definitive Aufstellung kann derselbe erst nach Vornahme gröfserer Konservierungsarbeiten erhalten. Im Wesentlichen fertig ist die Neuaufstellung in dem sogenannten Hypostyl, das jetzt die Altertümer des mittleren Reiches (etwa 2200 bis 1800 v. Chr.) umschliefst. Eingerichtet wurden ferner ein Zimmer zur Aufbewahrung und zum Studium der Papyrus, sowie ein Magazin für kleinere Gegenstände.

Die im vorigen Berichte erwähnte Übernahme der Vorderasiatischen Altertümer ist, soweit es die baulichen Änderungen erlaubten, fortgesetzt worden; insbesondere sind jetzt die grofsen assyrischen Reliefplatten zur Aufstellung gelangt.

Die Konservierungsarbeiten erstreckten sich in diesem Jahre vornehmlich auf die hölzernen Altertümer, die fast sämtlich in hohem Grade durch Wurmfrafs und Abbröckeln der Farbe gefährdet sind. Herr Restaurator Haubenreifser jun., der diese Arbeiten nach einem von ihm angegebenen Verfahren ausführt, setzte gleichzeitig auch das Aufziehen der Papyrus fort.

Die kleinen Kataloge der Ägyptischen Abteilung erschienen in neuen, zum Teil umgearbeiteten Auflagen; der der Altertümer in sechster, der der Wandgemälde in fünfter Auflage.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Ein kostbares Prachtstück vorzüglichster Ausführung, eine alte Bilderrolle aus Japan, ist von Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit dem Kronprinzen als Geschenk überwiesen. Ferner sind höchst wertvolle japanische Altertümer, Bilderrollen, Kunstwerke und Drucksachen von Seiner Excellenz dem japanischen Gesandten, Grafen Sinagawa, geschenkt worden.

Aus China sind Geschenke eingegangen von Seiner Excellenz dem Herrn Gesandten v. Brandt, von Frau Tsien-Both und Herrn Schütze; aus Indien ein Satz von Thonköpfen nach Rassentypen durch Professor Garbe, der gegenwärtig im Auftrage des Königlichen Ministeriums der geistlichen etc. Angelegenheiten in Indien weilt.

Aus Tonking sind Herrn Schriever, für die Laos Herrn Schinzinger, für Syrien Herrn Blas und Dr. v. Luschan Geschenke zu verdanken.

Für die Abteilung Europa hat Herr Dr. Bartels im Auftrage seines in Podolien in Russland lebenden Bruders Geschenke aus Litthauen übermittelt, und von der Kolonial-Ausstellung in London sind durch gefällige Vermittelung von Herrn Cundall Sammlungen aus Australien und von West-Afrika eingegangen, die letzteren als Geschenk des Herrn Marshall.

Ferner sind für Australien und die Südsee wichtige Bereicherungen der Sammlungen durch Herrn General-Konsul Dr. Stübel in Dresden zu verzeichnen und Geschenke des Herrn Leutnant zur See Paucke; aufserdem konnten Sammlungen aus Samoa, von den Karolinen und von der Insel Bertrand durch Kauf erworben werden.

Aus Amerika wurde der Rest der Sammlung angekauft, die Herr Dr. Boas auf seiner Reise unter den Eskimos angelegt hatte; ferner eine ebenfalls nachträgliche Sammlung des Reisenden Jacobsen aus dem äufsersten Nordwesten. Von Herrn Geh. Medizinalrath Prof. Dr. Virchow wurden Altertümer aus San Salvador geschenkt.

Für Afrika ergaben sich Erwerbungen aus Togoland, von den Bakunda, Bawenda, Owambo und Herero, von den Fingu und anderen Kaffern-Stämmen. Schliefslich ging auch die letzte Sammlung des verstorbenen R. Flegel in den Besitz des Museums über.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Das wohlwollende Interesse, welches das Publikum neuerdings in Folge der besseren Aufstellung der Sammlung bewiesen hat, hat auch in diesem Jahre sich deutlich gezeigt an der Zahl und dem Wert der eingegangenen Geschenke. Ausser den vielen Zuwendungen, mit welchen zum Teil alte, bewährte Gönner die Sammlungen bereichert haben, ist namentlich eine hier hervorzuheben, nämlich die Überweisung einer Reihe von Fundstücken aus der Gegend von Elbing seitens des dortigen Altertumsvereins. Diese reiche Gabe zeichnet sich sowohl durch die Schönheit der Gegenstände als auch namentlich dadurch aus, dass sie ein vortreffliches Zeugnis abgiebt für die einsichtsvolle, auf die Förderung der Wissenschaft gerichtete, selbstlose Gesinnung, von der die Geschenkgeber beseelt sind, und welche sich in den nachstehenden, recht beherzigenswerten Worten des der Sendung beigefügten Begleitschreibens ausspricht:

»Die General-Versammlung beschloss einstimmig diese Überweisung, weil es billig und wünschenswert sei, dass die Lokal-Museen charakteristische Dubletten der Central-Sammlung in der Landeshauptstadt bereitwillig zur Verfügung stellen, damit die im Bereiche der Monarchie zu Tage gekommenen prähistorischen Fundobjekte in annähernder Vollständigkeit dort für das Studium und eine zusammenfassende Forschung bereit stehen.«

ZUWACHS

PROVINZ BRANDENBURG. Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Virchow schenkte vier silberne Münzen aus dem Silberfund von Ragow, Kreis Kalau, und eine Anzahl von Urnen aus einem Gräberfeld von Strega, Kreis Guben. Herr W. v. Schulenburg schenkte Holz- und Knochenfragmente, sowie verschiedene kleine Früchte, wie Haselnüsse und Saubohnen aus dem Gräberfeld von Müschen, Kreis Kottbus. Angekauft wurde von Herrn Meinecke in Brandenburg a. H. ein Steinhammer aus einem Torfmoor bei Freienwalde, Kreis Ober-Barnim.

PROVINZ SACHSEN. Durch Tausch wurde vom Königlichen Kunstgewerbe-Museum eine Hausurne von Stassfurt, Kreis Kalbe, erworben, durch Kauf drei Skelette der Steinzeit aus Merseburg von Herrn Nagel in Deggendorf.

PROVINZ OSTPREUSSEN. Herr Konservator E. Krause schenkte eine Fibel von Bronze, Herr Bau-Inspektor Dempwolf in Memel eine grofse Bernsteinperle aus Schwarzort, Kreis Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN. Herr Prof. Dr. Dorr in Elbing übersandte als Geschenk der Elbinger Altertums-Gesellschaft eine gröfsere Anzahl von Gräberfunden (ein Knochenkamm, Fibeln von Bronze, Armringe, Perlen, Wirtel etc.) aus dem Neustädter Felde bei Elbing, sowie Scherben aus einem Gräberfelde bei Tolkemit, Kreis Elbing. Angekauft wurde ein Silberfund mit dem dazugehörenden Gefäfs aus Uszcz, Kreis Kulm.

PROVINZ POMMERN. Herr Dr. O. Olshausen hierselbst schenkte Fragmente eines Gefäfses von Lanken auf Rügen; ebenso Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Virchow Funde aus verschiedenen Gräbern in der Stubnitz auf Rügen.

PROVINZ POSEN. Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Virchow schenkte Scherben der slavischen Zeit aus Slaboszewo, Kreis Mogilno. Angekauft wurde eine gröfsere Anzahl von Thongefäfsen mit Beigaben aus dem Gräberfelde von Luschwitz, Kreis Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN. Die Herren Dr. Darmstädter und Prof. Dr. v. Kaufmann hierselbst schenkten mehrere Urnen aus einem Gräberfelde von Rudelsdorf, Kreis Nimptsch. Andere Gefäfse von derselben Fundstätte, zum Teil mit Beigaben, wurden käuflich erworben. Angekauft wurde ferner ein Silberfund mit dazugehörendem Thongefäfs aus Peisterwitz, Kreis Ohlau.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN. Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Virchow schenkte Scherben und Knochen aus einem Grabe bei Dassendorf, Kreis Herzogtum Lauenburg.

PROVINZ HANNOVER. Ein Steinhammer aus der Gegend von Göttingen wurde angekauft.

RHEINPROVINZ. Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Virchow schenkte zwei römische Thongefäfse aus Bertuch, Kreis Cochem.

PROVINZ HESSEN-NASSAU. Gekauft wurden ein durchbohrter Steinhammer und ein Bronze-Celt aus Nastätten sowie ein römisches Thongefäfs aus Dietz, Unter-Lahnkreis.

SCHWEIZ. Herr Dr. v. Fellenberg in Bern schenkte mehrere Bronzefragmente aus verschiedenen Schweizer Pfahlbauten, sowie eine aus alter Bronze verfertigte Denkmünze.

BELGIEN. Angekauft wurde eine Anzahl von Steingeräten von Spiennes.

VOSS

H. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS

In der Zeit vom 1. Januar bis 31. März 1887 wurden unter Anderem erworben:

STANDUHR. Porzellan. Berlin um 1780.

SCHREIBZEUG. Porzellan in Bronzefassung. Sèvres 1762.

SAUCIERE. Porzellan. Meifsen um 1735.

VASE aus blauem Glas, in Goldbronze gefasst. Frankreich um 1780.

WAPPEN eines Kardinals. Schmiedeeisen. Deutschland um 1700.

STÄNDER für eine Wage. Schmiedeeisen um 1750. Aus dem alten Gebäude der Königlichen Bank zu Berlin.

ORIENTALISCHE SCHMUCKSTÜCKE. Gürtelschlösser, Ketten, Ringe.

DOSE. Gold mit gemalten Emailplatten. Frankreich um 1790.

GALVANOPLASTISCHE NACHBILDUNGEN

POKAL. Silber vergoldet. Werk des Wenzel Jamnitzer in Nürnberg um 1570. Original im Rittersaal des Königlichen Schlosses.

FELDFLASCHE. Silber vergoldet und graviert. Englische Arbeit von 1579. Original ebendort.

FELDFLASCHE. Silber vergoldet, mit reichem Relief. Italien, XVII Jahrh. Original ebendort.

GESCHENKE

SEINE KAISERLICHE UND KÖNIGLICHE HOHEIT DER KRONPRINZ. Eine von dem japanischen Gesandten in Berlin Herrn Grafen SINAGAWA Höchstdemselben überreichte Seidenweberei. Japan, modern.

Herr AUGUST RIEDINGER. Fabrikant in Augsburg. Nachguss eines Fasshahnes. Bronze. Original. Deutschland, XVI Jahrh.

Herr VON GLASOW - LOKEHNEN. Kacheln. Deutschland, XVI Jahrh.

Herr DR. KÖNNECKE, Archivrat in Marburg. Einbanddecke, modern.

Herr GUSTAV LEWY in Berlin. Zwei Reliefbilder. Glasbläserei. XVIII Jahrh.

Herr DR. BAMBERG, Kaiserlich deutscher Generalkonsul in Genua. Brokatstoff. Italien, XVI Jahrh.

Fräulein ELVIRA STURMHOEFEL in Insterburg. Schmuckstücke, kleine Geräte und Stickereien aus dem Anfange des XIX Jahrh.

Herrn ADOLF ZAIS in Wiesbaden. Sammlung antiker Glasgefäfse; Arbeiten in Glas und Porzellan; ein Holzmodel für Tapetenpressung; Sammlung von Stoffabschnitten und Buntpapieren.

Frau Professor DR. DÖNITZ. Zwei japanische Stickereien.

Herr ADOLF VON BECKERATH. Ölgemälde, Brustbild einer Venezianerin in reicher, für Kostümgeschichte wichtigen Tracht. Venedig, XVI Jahrh.

Herr A. VOLLMER, Hofschauspieler. Kompass in Silber gefasst. Deutschland, XVIII Jahrh.

Herr I. A. LEWY, Hofantiquar. Zwei Schlüsselschilder. Schmiedeeisen. Deutschland, XVI Jahrh. — Thürband. Bronze graviert. Deutschland, XVIII Jahrh.

Herr Direktor DR. DOHME. Buntpapiere. XVII—XVIII Jahrh.

Herr VON PARPART, Hauptmann a. D. Tassenkopf. Porzellan. China.

Herr VON KRAUSE durch Se. Excellenz den Staatsminister Herrn Dr. von Gossler. Schale auf Kupfer in Email gemalt mit dem Bilde Friedrichs des Grossen. Gearbeitet in Neusalz 1887.

Herr DR. jur. BERNSTEIN. Zwei ältere Kupferstichwerke in altem Einband.

Herr KAYSER, Baumeister. Seidene Franse. Italien, XVII Jahrh.

Herr HÖHNE, Hauptmann a. D. Drei Paar Schnallen. Deutschland, XVIII Jahrh.

Herr FERNBACH, Redakteur. Fischkorb. Messing. Holland, XVII Jahrh.

Herr PHILIPP ARONS, Maler. Porzellanfigur. Meifsen, XVIII Jahrh.

Frau MARIE VON KRAMSTA. Kassette mit Silber beschlagen. Italien um 1700.

Frau FREUSBERG, Geh. Justizrat, Insterburg, durch Se. Excellenz den Staatsminister Herrn von Gossler. Flacon; Wedwood-Waare mit Silber beschlagen. England um 1780.

An LEIHGABEN gingen dem Museum zur Ausstellung zu von:

DOMKIRCHE ZU RATZEBURG. Drei Messgewänder. Anfang XVI Jahrh.

Werke NEUER INDUSTRIE waren ausgestellt von:

Frau ROSA MAIER, Ulm. Albumdecke gestickt.

Herr BASTANIER. Emailmalereien auf Kupfer und Silber, darunter Schale mit dem Brustbild Sr. Majestät des Kaisers; erster Preis auf der Ausstellung für Moorkultur.

Herr SCHULZE, Konservator, Krefeld. Wollene Decke.

Herr P. AXERIO. Platten in Terrazzo.

Herr H. SCHAPER, Hofjuwelier. Schmuckgegenstände.

Herr VON KRAUSE. Emailmalereien auf Kupfer; gefertigt in Neusalz.

DIE XVIII SONDERAUSSTELLUNG

vom 14. März bis 17. April

umfasste Bilder- und Spiegelrahmen älterer und neuerer Arbeit. In derselben bildeten die sonst anderweit verteilten Rahmen aus dem Besitz des Kunstgewerbe-Museums 130 Stück den Stamm, zu welchem aus der Königlichen Gemälde - Galerie und dem Königlichen Kupferstichkabinet etwa 40 hinzukamen.

Aus ihrem Privatbesitz hatten die Ausstellung ferner mit älteren Arbeiten unterstützt:

SEINE KAISERLICHE UND KÖNIGLICHE HOHEIT DER KRONPRINZ.

Herr ADOLF VON BECKERATH hatte aus seiner Sammlung gegen 60 Stück zumeist mit ihrem Inhalte an alten Handzeichnungen hergeliehen.

Ferner:

Herr PHILIPP ARONS.
Herr DR. R. DOHME.
Herr W. GUMPRECHT.
Herr OSCAR HAINAUER.
Herr HENOCH.
Herr DR. O. HEYDEN.
Herr W. ITZINGER.
Frl. MARIE KIRSCHNER.
Herr KUHTZ.
Herr I. A. LEWY.
Herr GUSTAV LEWY.
Herr MORITZ LEWY.
Frau FLORA LEWY.
Herr DR. FR. LIPPMANN.
Herr POSSART.
Frau Fürstin ANTON RADZIWILL.
HERZOG VON RATIBOR.
Herr RAUSSENDORF.
Herr SUSSMANN - HELLBORN.
Herr ZEIBIG.

Moderne Arbeiten der Rahmenfabrikation hatten ausgestellt:

F. EHRENREICH, Holzbildhauer.
F. GURLITT, Inhaber eines Ateliers für holzgeschnitzte Rahmen.
AD. HOFFMANN, Holzbildhauer. (Holzrahmen.)
TH. JOST, Tischler. (Holzrahmen.)
C. POLSTER, Rahmenfabrikant.
KÖNIGLICHE PORZELLAN - MANUFAKTUR.
ED. PULS, Kunstschlosser.
CARL ROEHLICH, Rahmenfabrikant.
H. W. ROEHLICH, Rahmenfabrikant.
W. STEPHANY, Rahmenfabrikant.
FRITZ STOLPE, Rahmenfabrikant.
ALB. SUCKOW, Rahmenfabrikant.
JUL. ZICKENDRAHT, Rahmenfabrikant.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen aus dem ersten Vierteljahr 1887:

A. ÖLGEMÄLDE

FRANZ ADAM, Episode aus der Schlacht bei Mars la Tour nebst zwei Entwürfen.

Das Bild war dem Künstler in Auftrag gegeben und ist von demselben unvollendet hinterlassen worden.

Aufwand 15 000 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN ETC.

O. PLETSCH, 5 Blatt »Nesthäkchen«; 12 Blatt »Gang durchs Dörfchen«.

R. KRAUSE, 11 Blatt Aquarellen »Landschaften«.

Gesamtaufwand 2280 Mark.

Vom Herrn Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten wurde der Handzeichnungs-Sammlung die Farbenskizze zu dem für die Stirnseite der Kunsthalle in Düsseldorf bestimmten, von F. RÖBER dortselbst entworfenen Mosaikbilde überwiesen, welches von A. Salviati in Venedig ausgeführt wird.

Die Lithographien - Sammlung wurde um circa 100 Nummern vermehrt.

Gesamtaufwand 2800 Mark.

C. AUSSTELLUNGEN

Am Beginn des Jahres fand in den oberen Räumen der National - Galerie die 24. Sonderausstellung statt, welche einen Überblick

über das Lebenswerk des am 2. Juli 1810 in Wien geborenen und 18. September 1886 in Frankfurt a. M. verstorbenen Historienmalers EDUARD VON STEINLE gab. Die reiche Zusammenstellung von Ölgemälden, Zeichnungen, Entwürfen etc. des verewigten Meisters der romantisch-kirchlichen Schule verdankte die Direktion zunächst den Bemühungen der Hinterbliebenen Steinle's, denen zahlreiche Verehrer, insbesondere die Frau Baronin v. Handel geb. v. Guaita, Se. Durchlaucht der Fürst von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg, die Herren A. Th. Brentano und Böhm in Frankfurt a. M., Herr Arnold Otto Meyer in Hamburg, Freiherr von Heckling, Herr Dr. Carl Lucius in Aachen, Frau Gräfin v. Oriolla und Herr A. Flinsch in Berlin sich durch Spenden aus ihrem Besitz angeschlossen hatten.

Eine höchst wichtige Bereicherung gewährten die durch den Dombau-Verein zu Frankfurt a. M. zur Verfügung gestellten Entwürfe zur Ausschmückung des dortigen Kaiser-Domes, eine gemeinsame künstlerische Arbeit Steinle's und des Architekten Linnemann zu Frankfurt a. M., — in jedem Betracht ein Musterwerk moderner kirchlicher Dekoration.

JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Achter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1887

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KONIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1887

Im Laufe des Juni wurden über tausend von der öffentlichen Aufstellung von jeher ausgeschlossene Bilder aus dem Magazin der Gemälde-Galerie und siebenhundert zum Teil aus der früheren Kunstkammer herrührende, eines künstlerischen Wertes entbehrende Bildwerke aus dem Magazin der Sammlung von Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance durch den Königlichen Auktions-Kommissar Lepke hierselbst versteigert.

Das Amt eines General-Sekretärs der Königlichen Museen wurde mit dem 1. April aufgehoben, dagegen die Stelle eines Justitiars und Verwaltungsrates bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen neu begründet und dem Regierungsrat Müller übertragen. Als Büreauvorsteher und erster Sekretär wurde der Buchhalter im Staatsschuldbuchbüreau und Lieutenant a. D. Walther angestellt und mit der Verwaltung der Gipsformerei beauftragt.

Bei der Gemälde-Galerie wurde als erster Restaurator der Maler Aloys Hauser junior aus München berufen, der bisher kommissarisch beschäftigte Maler Böhm zum zweiten Restaurator und Inspektor der Galerie ernannt.

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erwerbungen an Originalen sind nicht gemacht, an Abgüssen sind die Metopenreliefs des sogenannten Theseions aus dem Martinellischen Nachlass erworben und hier eingetroffen.

In der Werkstatt beschäftigte sich Herr Possenti speziell mit den Resten der Akroterien vom pergamenischen Trajaneum und vom unterhalb desselben gelegenen ionischen Tempel. Es gelang die Herstellung eines Eckakroterions vom letzteren so gut wie vollständig.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Aus dem Erlös der Mitte Juni d. J. versteigerten Gegenstände der Magazine der Abteilung war es möglich, den Ankauf einer Anzahl bereits seit längerer Zeit für die Sammlungen gesicherter Originalbildwerke perfekt werden zu lassen.

Über das hervorragendste Stück, eine Marmorstatuette der Maria mit dem Kinde, von Giovanni Pisano, ist im Jahrbuche schon eingehend berichtet worden. Von ähnlicher Bedeutung ist die Erwerbung eines Thonmodells von A. del Verrocchio, ein nackter schlafender Jüngling, welcher sich bis im vorigen

Jahre in einem Palazzo Spinola zu Genua befand und dort als »Abele dormente« bezeichnet wurde. Nach der Lage und durch die Übereinstimmung mit Entwürfen des Verrocchio zu einer Auferstehung Christi ist es wahrscheinlich, dass diese Figur als Akt zu einem der schlafenden Krieger entstanden ist. Möglich, dass dies nicht als Studie zu einer plastischen Darstellung, sondern zu einem Gemälde beabsichtigt war; wenigstens von Verrocchio's Schüler Leonardo wird ausdrücklich angegeben, dass er gelegentlich die Studie zu seinem Gemälde plastisch ausführte.

Ein in Venedig erworbenes Flachrelief von zwei schwebenden Engeln, die zwischen sich ein Medaillon halten, geht auf einen lombardischen, in Venedig arbeitenden Künstler vom Ende des XV Jahrhunderts zurück, der durch reichere und naturalistischere Gewandung und energischere Bewegung vor den meisten gleichzeitig in Venedig arbeitenden Künstlern ausgezeichnet ist.

Eine unbemalte Stuckbüste des San Antonino geht auf eine tüchtige Arbeit des Quattrocento zurück. Ein bemaltes Exemplar derselben befindet sich in Sta. Maria Novella in Florenz, ein zweites, in Thon ausgeführtes (vielleicht das Original), im Museo San Marco.

Zur Vervollständigung der Sammlung von Plaketten wurden etwa ein Dutzend fehlender Stücke, meist italienische Arbeiten des XV und XVI Jahrhunderts, erworben.

Die Sammlung der Elfenbeinbildwerke konnte in ähnlicher Weise bereichert werden. Ein kleines Triptychon aus der Sammlung Felix, eine nordfranzösische Arbeit des XIV Jahrhunderts, zwei altbemalte norditalienische Reliefs des XIV und XV Jahrhunderts, ein byzantinisches Relief des XI und ein altitalienisches, anscheinend vom IX Jahrhundert, sind besonders bemerkenswert. Als verwandte Arbeiten sind verschiedene byzantinische Reliefs in farbigem Stein und in Glasflufs, wohl gleichfalls aus dem XI und XII Jahrhundert stammend und meist in Venedig erworben, hier hervorzuheben.

Von deutschen Bildwerken wurde in Würzburg eine Holzstatuette des hl. Georg zu Pferde, eine charakteristische Arbeit des T. RIEMENSCHNEIDER, sowie in Augsburg eine aus Kaisheim stammende kolossale Madonnenstatue erworben. Letztere wird als eine Arbeit des am Ausgang des XV Jahrhunderts thätigen G. EHRHARDT bezeichnet und soll in der Werkstatt des alten H. Holbein bemalt sein. Von einem anderen gleichzeitigen Augsburger Künstler, von HANS BERRLIN, wurden die Denkmäler der Bischöfe Friedrich von Zollern († 1505) und Heinrich von Lichtenau († 1517), im Dom zu Augsburg, in Abgüssen angeschafft. Eine andere wertvolle Bereicherung der Gipssammlung ist das Grabmal des Uriel von Gemmingen († 1514) aus dem Dom zu Mainz.

Auch durch Schenkungen ist die Abteilung der Originalskulpturen im verflossenen Quartal in dankenswertester Weise bereichert worden. Die Sammlung der Plaketten erhielt dadurch zehn bisher nicht vertretene italienische Arbeiten des XV und XVI Jahrhunderts: Geschenke der Herren OTTO WESENDONCK hierselbst, GEORGE AGATH in Breslau und FRITZ GANS in Frankfurt a. M.

Herr ANTON HENOCH von hier schenkte eine alt bemalte Holzfigur der Maria mit dem Kinde, eine deutsche Arbeit des XIV Jahrhunderts, die als solche und durch ihre alte Bemalung für unsere Sammlung von besonderem Interesse ist.

Durch Herrn Generalkonsul ALFRED THIEME in Leipzig wurde der Abteilung das Mittelstück des Eggenberg-Altares von HANS DAUCHER als Geschenk überwiesen. Über dieses hervorragend wichtige Stück ist im Jahrbuch (1887 I, II) bereits eingehend berichtet worden.

Von ähnlicher Bedeutung ist ein Geschenk des Herrn Professors DR. R. VON KAUFMANN hierselbst: zwei Thonfigürchen von knieenden Engeln. Diese durch ihren Liebreiz und ihre zierliche Haltung ausgezeichneten Gestalten scheinen Modelle eines florentiner Bildhauers und Goldschmiedes um 1480 für die Ausführung in Silber zu sein, wie die ganz ähnlich behandelten Modellfigürchen zu dem Relief des Verrocchio am Silberaltar der Dom-Opera in Florenz wahrscheinlich machen. Nach Ausdruck und Bewegung war die kleinere dieser Engelfiguren vermutlich für eine Gruppe der Beweinung Christi, die grössere für eine Verkündigungsgruppe bestimmt.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Zu den neu erworbenen Antiken, deren Bedeutung darauf beruht, dass sie, in sich verschiedenartig, sämtlich einem Fundorte entstammen, gehört eine wertvolle Sammlung von Gegenständen, welche vor zehn Jahren bei den neuen Strassenanlagen aus der esquilinischen Nekropolis zu Tage kamen, Erzeugnisse antiker Manufaktur, welche sehr verschiedenen Zeiten der römischen Republik angehören und für italische Handels- und Kulturgeschichte wichtige Denkmäler sind (vgl. Monumenti und Annali 1879, 1880, 1883). Wir verdanken die Sammlung Herrn Dr. Dressel. Besonders zahlreich sind in derselben die Werke aus glasiertem Thon (sogenanntem ägyptischen Porzellan), Geräte mancherlei Art, Lampen, menschliche und Tierfigürchen, die zum Umhängen eingerichtet sind, Halsketten aus Carneol, vielerlei Schmuck aus Bernstein, Vasen einheimischer Fabrik in korinthischem Stil, auch sehr altertümliche Spangen aus Bronze mit bogenförmigem wie mit geradegestrecktem Bügel und mit geometrischen Mustern graviert.

Von besonderem Interesse sind die kleinen Altäre mit farbigem Relief, von denen wir eine Anzahl ausgezeichneter und wohl erhaltener Exemplare erworben haben.

Unser Gemmenkabinet erwarb zwei wertvolle Stücke aus der Sammlung Tyskiewicz und vier andere Steine oder Pasten mit beachtenswerten Darstellungen. Die Sammlung von sogenannten Inselsteinen ist durch zwanzig Abdrücke ergänzt, die wir der Güte des Herrn Dr. Dümmler verdanken.

Unter den neu erworbenen Terrakotten verdient den ersten Platz das 0,76 m hohe Sitzbild einer Todesgöttin aus einem Grabe von Polis tis Chrysoku in Cypern, das aus seinen Trümmern vollständig wieder hergestellt werden konnte. Von Terrakotta-Statuetten sind vier aus Myrina erworben, darunter eine stehende, halb entkleidete Aphrodite mit Apfel in der Hand und ein Eros; aus Korinth die Statuette eines Mädchens mit einer Ente im Arm.

Unter den Bronzestatuetten ist von hervorragender Wichtigkeit die eines stehenden Jünglings aus Dodona, welche durch sorgältige Behandlung der Körperformen sowie durch den Übergang aus dem altertümlichen Typus in freie Naturbeobachtung ein besonderes Interesse hat.

Die Sammlung der Bronzegeräte wurde durch wohlerhaltene Exemplare altattischer Gewandspangen mit doppelseitig gravierten Platten sowie durch einen künstlerisch verzierten Gefäfshenkel nebst Seitengriffen von besonderer Schönheit bereichert.

Für das Vasenkabinet wurde eine rotfigurige Hydria aus Attika erworben und eine Gruppe von Gefäfsen, die durch ihre Form merkwürdig sind, aus Mittelgriechenland. Ein merkwürdiges Werk alter Technik ist ein farbig verzierter Trichter mit Henkel, wohl erhalten.

Als Geschenk erhielten wir zwölf Scherben von Gefäfsen mit geometrischen Zeichnungen, von Herrn Dr. Wolters auf dem Boden von Burundschuek (Larisa in Aeolis) gefunden und dem Museum eingeschickt.

Der Bronze- und Goldfund aus Schwarzenbach im Fürstentum Birkenfeld hat eine neue Aufstellung erhalten.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Es wurden 926 Stück erworben, 3 in Gold, 886 Silber, 34 Kupfer und zwei Steinmodelle; die grofse Zahl erklärt sich dadurch, dass ein grofser Fund von Mittelaltermünzen im Ganzen angekauft wurde, von welchem 463 Stück zu den zum Verkauf gelangenden Dubletten gelegt worden sind. Unter den griechischen Münzen verdient in erster Linie Erwähnung ein bisher völlig unbekanntes, vorzüglich erhaltenes Tetradrachmon von Samothrake. Von grofser Bedeutung für Geschichte und Kunstgeschichte des frühen Mittelalters waren zwei Funde: böhmische Münzen, geprägt zu Ende des X und Anfang des XI Jahrhunderts und der wohl noch vor dem Jahre 1000 vergrabene, höchst merkwürdige Schmuckstücke von Münzform enthaltende Fund von Klein-Rosharden in Oldenburg. Der erstere Fund giebt der Geschichte Böhmens um das Jahr 1000 eine andere Gestalt; er lehrt uns, dass Sobeslaw, der Bruder des hl. Adalbert, ein grofses

selbständiges Reich im Südosten Böhmens mit den Städten Lubič und Malin besessen, dass Otto, der Sohn Boleslav Chrobry's von Polen als Statthalter im Jahre 1003 in Prag Münzen geprägt habe, und liefert uns eine Menge der seltensten böhmischen Denare jener Zeit, u. A. drei von der in Melnik residierenden Gemahlin Boleslaw II, der »Königin« Emma, welche, von mittelalterlichen Quellen vielfach erwähnt, von einem der neuen Historiker aber trotz der Münzdenkmäler als nicht existierend betrachtet wurde. Der Fund von Rosharden enthielt neben einer grofsen Anzahl zum Teil seltener Münzen einige höchst eigentümliche, vortrefflich gearbeitete silberne Schmuckgegenstände (jetzt dem Museum für Völkerkunde übergeben) und ein einseitig geprägtes, von breitem, sorgfältig ausgeführten Filigranrand umgebenes münzartiges silbernes Schmuckstück mit dem für jene Zeit vorzüglich gearbeiteten Brustbild König Heinrichs I mit der Umschrift HEGINRIC REX. Dieses in seiner Art ganz vereinzelt dastehende Denkmal gehört zu den ehrwürdigsten Überresten des frühen deutschen Mittelalters und ist eine kostbare Reliquie des ersten grofsen Herrschers, welchen Deutschland gehabt hat.

Unter den übrigen Mittelaltermünzen verdient ein noch ganz unbekanntes Stück von Tauberbischofsheim, der seltene Denar von Emicho von Leiningen, ein Brakteat Erzbischofs Ludolfs von Magdeburg, ein Groschen von Reichenau, eine noch unedierte Silbermünze des Galeazzo Maria Sforza, für Chios geprägt, und der seltene Matapan des Martino Zaccaria von Chios Erwähnung.

Die Medaillen des XV und XVI Jahrhunderts erhielten eine sehr erfreuliche Bereicherung durch ein bisher unbekanntes grofses Medaillon des Giuliano Medici, von Nicolo Fiorentino oder einem anderen ausgezeichneten Künstler seiner Richtung, durch zwei Nürnberger Kupfermedaillen (Geuder und Kres) von herrlicher Arbeit und Erhaltung, eine gut gearbeitete silberne Medaille des Johann von Küstrin (mit Profilkopf) und durch zwei gute Medaillenmodelle in Kelheimer Stein, von der Felixschen Auktion in Köln.

Die Abteilung der Siegelstempel wurde durch einen grofsen sehr schönen silbernen Stempel von Andernach aus dem XIV Jahrhundert vermehrt.

Geschenke erhielt die Sammlung von Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit dem Kronprinzen, der Königlichen Regierung in Magdeburg und von den Herren Regierungsrat von Brakenhausen und Banquier Hahlo.

v SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Erworben wurden:

A. KUPFERSTICHE

BOCHOLT, Franz von. Die Verkündigung B. 3.

DERSELBE, Der hl. Antonius B. 32.

MECKENEM, Israel von, Selbstbildnis B. 2.

DERSELBE, Die Kreuztragung, nach Schongauer. B. 23.

DERSELBE, Tod Mariä, nach Schongauer, B. 50.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN A. G. (Albrecht Glockendon?), Wappen des Bistums Würzburg aus dem Missale von 1484. B. X pag. 56, Nr. 34.

ALTDORFER, Albrecht. Die Schelle. P. 105 (Nagler Mon. I, Nr. 87, 14.)

RAIMONDI, Marc Antonio. Junge Frau, eine Pflanze begiefsend. B. 383. (P. 227 — II.)

GAULTIER, Léonard, zugeschrieben. — Darstellungen aus dem Leben Christi nach dem Evangelium des Lucas. Folge von 34 Blatt, kl. 4°, 1577—1580.

B. HOLZSCHNITTE

FRA ROBERTO DA LEZZE. Spechio de la Fede. Venedig 1517. Illustrationswerk.

C. ZEICHNUNGEN

FLORENTINER SCHULE, XIV Jahrh. Entwurf zu einem reich gegliederten gotischen Bogenbau, der rechts und links von zwei pilasterartigen Vorsprüngen eingefasst wird. Auf Konsolen an diesen Vorsprüngen stehen Prophetengestalten mit Schriftrollen in den Händen. Dazwischen wölbt sich ein Kleeblattbogen, über dem in zwei viereckigen Tafeln die Kreuzabnahme

und die Höllenfahrt Christi dargestellt sind. Entwurf zu einer Kanzel.

Die Bau- und Ornamentformen sind durchaus gotisch. Die Zeichnung von grofser Feinheit und offenbar von der Hand eines bedeutenden Meisters.

Federzeichnung auf Pergament, 246 mm hoch, 249 mm breit.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung hatte sich im verflossenen Quartal zweier interessanter Geschenke zu erfreuen, die sie alten Freunden der Königlichen Museen verdankt. Herr Graf Tyskiewicz-Paris schenkte sieben bemalte Holztafeln mit Porträts, wie sie neuerdings in ägyptischen Gräbern des VI oder VII Jahrhunderts n. Chr. gefunden worden sind; sie bilden eine wertvolle Illustration zu unserem Besitz an Kleidern der gleichen Epoche. Herr Generalkonsul Travers in Sydney überwies uns einige gut erhaltene koptische und arabische Schriftstücke derselben Zeit.

Im Kaufe erworben wurden drei ägyptische Skulpturen, die kunstgeschichtlich von Bedeutung sind:

1) Familiengruppe der fünften Dynastie (ca. 2500 v. Chr.), Kalkstein, bemalt, die Augen besonders eingesetzt, 63 cm. — Der Tote ist sitzend dargestellt, zur Rechten des Sessels kniet seine Frau, links steht sein kleiner Sohn; die beiden letzteren sind in kleinerem Mafsstabe ausgeführt. Der Name des Toten ist verwischt, doch ist es wahrscheinlich das Pendant zu der bekannten Gruppe des Sechemka, die sich im Louvre befindet, und dieser auch in künstlerischer Hinsicht ebenbürtig. Die Erhaltung ist nur mäfsig, doch sind gerade die Köpfe auch in den Farben intakt. (Erworben in Kairo, aus Privatbesitz.)

2) Sitzende Statue des mittleren Reiches (etwa 2000 v. Chr.), die einen priesterlichen Beamten, Namens Dag Ranfseneb, darstellt. Dunkler Granit, 26 cm. — Der Tote ist sitzend dargestellt, neben dem Thron steht klein eine seiner Töchter. Von derbem Stil und auch durch die Inschrift merkwürdig. Völlig erhalten. Der Inschrift nach wohl aus Assuan.

3) Stehende Statue etwa der saitischen Zeit (VII bis V Jahrhundert v. Chr.) in dem grünen Stein, der für feinere Skulpturen in dieser Zeit beliebt ist (56 cm). Eine Königin ist mit der Krone der Hathor dargestellt, die Rechte hält das Zepter der Königinnen, die Linke eine Blume (?). Ein vortreffliches Beispiel der eleganten Formen und der vollendeten Technik dieser Epoche. Völlig erhalten bis auf die Basis, die abgesägt ist, und auf die Zehen. (Erworben in Kairo, aus Privatbesitz.)

Von vorderasiatischen Altertümern wurden nur einige assyrische und persische Siegelsteine erworben.

Herr Dr. Lehmann arbeitete als Volontär in der Abteilung, Herr Kandidat Borchardt trat als Hülfsarbeiter in dieselbe ein.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Durch Munifizenz Seiner Majestät des Kaisers und Königs ist aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds dem Museum für Völkerkunde die Beschaffung zweier wertvollster Sammlungen Allergnädigst gewährt worden: die aus dem neu erschlossenen Gebiete NEU-GUINEA'S (Kaiser Wilhelms-Land) stammende Sammlung der von Dr. Finsch geleiteten Expedition der Neu-Guinea-Kompagnie und die durch Gunst besonderer Verhältnisse ermöglichte Nachlese kostbarster Art aus Hawaii's Vergangenheit, in der Sammlung Dr. Arnings.

Für AFRIKA haben sich die im Gepräge ungetrübter Originalität unschätzbaren Repräsentanten, aus dem bisher unbetretenen Innern des Kontinents, durch Zuwendungen unserer Entdeckungsreisenden vermehrt, von Herrn Stabsarzt Dr. Wolf und Herrn Leutnant Kund. Aus Abessinien hat Herr General-

konsul Dr. Rohlfs zwei reich verzierte Lanzen geschenkt; aus dem südwestlichen der Kolonialgebiete der deutschen Kolonialgesellschaft für Südwest-Afrika stammt eine interessante Sammlung; durch Vermittlung des Herrn Missionar Büttner konnten Gegenstände der Marutse angekauft werden, Anderes ist von Kamerun, der Loangoküste und den Vey hinzugetreten.

Betreffs ASIENS sind die ethnologischen Resultate eingegangen, welche auf der seit Jahren im hohen Norden Sibiriens thätigen Expedition der Kaiserlich russischen Regierung, durch die dem hiesigen Museum (auf Befürwortung der russischen geographischen Gesellschaft) zugewendete Thätigkeit Dr. Bunge's, diesem aus dem Lena-Lande beschafft sind. Durch Baronin von Plessen wurden interessante Sammelstücke aus Barma und Vorderindien geschenkt, durch den Herrn Dr. Sarasin ceylonische, und durch Vermittelung von Purdon Clark hat sich eine Sammlung aus Nepal beschaffen lassen.

Für AMERIKA hat in alter Gönnerschaft Herr Sokolowski seine Schenkungen vermehrt; Herrn Werner ist eine Zuwendung aus Valdivia zu danken, und Herrn Heimann in Cöln ein Ruderboot der Chippeway, das zu einer europäischen Rundreise von amerikanischen Touristen verwendet worden ist.

Aus PODOLIEN sind durch gütige Vermittlung Herrn Dr. Max Barthels von dessen Bruder Ergänzungen zu dem früher bereits demselben zu Verdankenden hinzugefügt.

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Unter den Erwerbungen dieses Vierteljahres ist vor Allem der teilweise Ankauf einer durch Mannigfaltigkeit und Schönheit der Formen ausgezeichneten Sammlung von dänischen Steinaltertümern mit Hülfe einer von Seiner Majestät dem Kaiser und König Allergnädigst bewilligten Summe aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds unter dem Ausdruck allerunterthänigsten Dankes zu nennen.

Dank der gütigen und anerkennungswerten Fürsorge der hohen Behörden befindet sich die Sammlung neuerdings in einem Zustande der erfreulichsten Entwicklung. Sehr zahlreich sind die Mitteilungen über neu entdeckte Funde eingegangen und eine Reihe zum Teil sehr interessanter Funde sind der Abteilung zugeflossen. Zugleich zur Erstattung des ehrerbietigsten Dankes seitens der Verwaltung der Abteilung sind hier hervorzuheben: die hohen Ministerien der geistlichen etc. Angelegenheiten, der öffentlichen Arbeiten, und des Innern; die Oberpräsidien der Provinzen Hannover und Pommern; die Königlichen Regierungen zu Schleswig, Frankfurt a. O., Potsdam, Cöslin, Danzig, Gumbinnen, Posen, Bromberg, Breslau, Liegnitz, Magdeburg, Merseburg, Osnabrück, Cöln, Düsseldorf, Aachen; die Landratsämter zu Hadersleben, Eckernförde, Husum, Lötzen, Gumbinnen, Perleberg, Osterburg, Glogau, Euskirchen; die Eisenbahndirektion Magdeburg, das Eisenbahnbetriebsamt Halberstadt; die Bauinspektionen zu Memel, Landsberg a. W., Berlin I und Torgau.

Nicht minder wertvoll sind die Erwerbungen, welche die Abteilung sonstigen hervorragenden Gönnern und Freunden verdankt. Vor Allem schuldet die Abteilung tiefsten Dank dem thatkräftigen Förderer der prähistorischen Forschung, Seiner Exellenz dem Herrn Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten Dr. von Gossler, für einen erneuten Beweis seines Wohlwollens.

Ebenso ist es eine angenehme Pflicht, hier des seit Jahren mit gleich regem Eifer für die Interessen der Sammlung thätigen Herrn Paul Wendeler zu Soldin zu gedenken, sowie der Herren Dr. Olshausen und Dr. M. Bartels von hier und Dr. Degener zu Moabit; ferner sind hier noch als Spender sehr willkommener Geschenke zu nennen: Die Herren Banquier Theophil Haslinger, Herr Centrallandschaftsdirektor a. D. Sombart, Geheimer Ober-Baurat Wiebe, Dr. Darmstädter und Professor Dr. R. von Kaufmann, aufserdem eine Reihe anderer weiter unten namhaft gemachter Gönner.

An den von der hiesigen anthropologischen Gesellschaft veranstalteten Exkursionen zu Untersuchung der Gräberfelder bei Gardelegen und Arneburg, in der Altmark, beteiligten sich auch die Beamten der Abteilung. Ferner untersuchte der Direktorial-Assistent

Dr. Weigel einige Fundstellen in der Gegend von Bitterfeld.

Die Aufstellung der Sammlung schreitet allmählich weiter vor. Am 25. Juni konnte der dritte Saal, enthaltend die Altertümer aus den Provinzen Ost- und Westpreufsen, Pommern, Posen, Sachsen und Schleswig-Holstein, dem Publikum zugänglich gemacht werden. —

Folgendes ist der Zuwachs der Sammlung:

PROVINZ BRANDENBURG.

a. Geschenke: Herr Banquier Theophil Haslinger hierselbst: eine silberplattierte eiserne Lanzenspitze aus dem V oder VI Jahrhundert n. Chr. von Paretz bei Potsdam; Herr Schmiedemeister Maecker zu Herzberg i. M., ein Bronzehohlzelt aus einem Luch bei Herzberg; Herr Landbau-Inspektor R. Roether in Landsberg a. W.: eine Urne und Bronzefibel der römischen Kaiserzeit von Wilkersdorf, Kreis Königsberg i. d. N.-M.; Herr Paul Wendeler in Soldin: ein Halsschmuck aus Bernstein- und Bronzebommeln von Werbelitz, sowie ein Bronzehalsring und ein ähnlicher Bronzehalsschmuck von Rehnitz; Herr Dr. H. Weigel: Gefäfsfragmente von Rosenthal bei Berlin; Herr Dr. Olshausen hier: Bronzezelt von der Römerschanze bei Senftenberg; Centrallandschaftsdirektor Sombart hierselbst: Urnen nebst Bronze- und Eisenbeigaben von Steesow bei Lenzen a. E.; Herr Oberlehrer Dr. Jentsch, Guben: die Nachbildung eines silberplattierten Beiles von Guben; Herr Dr. Degener hierselbst: Thongefäfse, prismatische Feuersteinmesser, Bronzefragmente von Freiwalde, Kreis Luckau.

b. Ankäufe: Ein einhenkeliges Thongefäfs von Weissagk bei Luckau und zwei Thongefäfse von Guben.

PROVINZ POMMERN.

a. Geschenke: Herr Selmar Fürst hierselbst: ein Steinhammer von Anklam; Herr Rittergutsbesitzer Ehrlich auf Gersdorf, Kreis Bütow: eine Urne und zwei mützenförmige Deckel von Gersdorf.

b. Ankäufe: Eine Sammlung von Altertümern aus Vorpommern und Rügen; ein Bronzefund von Neu-Beverdick, Kreis Neustettin.

PROVINZ OSTPREUSSEN.

Geschenke: Seine Excellenz der Herr Kultusminister von Gossler: ein Feuersteinbeil von Adlig Pogrimmen, Kreis Darkehmen; Herr Konservator E. Krause hierselbst: eine Bronzefibel.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenke: Herr Dr. Conwentz in Danzig: Gipsabgüsse von vier Schläfenringen von Kaldus bei Kulm.

PROVINZ SCHLESIEN.

a. Geschenke: Herr Dr. Darmstädter hier, durch gütige Übermittelung des Herrn Professors Dr. R. von Kaufmann hierselbst: 4 Thongefäfse von Rudelsdorf, Kreis Nimptsch; Herr Geheimer Ober-Baurath Wiebe hier: zwei Steinhammer von Kosel.

b. Ankäufe: Ein Steinhammer von Hausdorf bei Neumarkt, durch gütige Vermittelung des Fräulein Toni Kubale.

PROVINZ SACHSEN.

a. Geschenke: Herr Dr. M. Bartels: Bronzefragmente und Glasperlen von den Kellerbogen bei Gardelegen; Herr Dr. Abeking hierselbst: eine eiserne Pinzette, ebendaher; Mitglieder der anthropologischen Gesellschaft und Beamte des Museums: verschiedene Funde von dort; Herr Oberförster Brecher zu Zöckeritz bei Bitterfeld: Bronzen und Thongefäfse aus Plodda und Mühlbeck bei Bitterfeld; Herr Gastwirt Teitge zu Wollenhaben: ein Steinhammer von Wollenhagen bei Bismark; Herr Gymnasiallehrer Boeckler zu Gardelegen: ein Steinhammer aus Diorit und ein Fragment eines durchbohrten scheibenförmigen Steingeräts von Deersheim, Kreis Halberstadt; Herr Prediger Kluge zu Arneburg: eine Urne vom Galgenberg bei Arneburg; Mitglieder der anthropologischen Gesellschaft und Beamte des Museums: verschiedene andere Funde von dort.

b. Ankäufe: Altertümer aus dem Skeletgräberfeld der Steinzeit von Rössen bei Merseburg.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke: Herr Lehrer Vogts, Ostereistedt: Bruchstücke von Thongefäfsen nebst dem Inhalte eines solchen von Ostereistedt, Kreis Zeven.

RHEINPROVINZ.

Ankäufe: Fränkische Eisenaltertümer mit Silbertauschierung aus Engers bei Koblenz; fränkische Gräberfunde von Kettig bei Weissenthurm.

HAMBURGER GEBIET.

Photographien von Altertümern im Museum zu Ritzebüttel und Monumenten in und bei Dorum, Geschenk des Herrn Dr. M. Bartels.

BADEN.

Geschenk des Herrn Otto Blum in Bodmau: steinerne Pfeilspitzen aus Pfahlbauten im Bodensee bei Bodmau.

BAYERN.

Ankäufe: Hügelgräberfunde aus Oberfranken und Niederbayern; zwei schwarz graphierte Gefäfse aus einem Hügelgrabe bei Burglengenfeld.

UNGARN.

Ankauf: Zwei Bronzeringe und eine kupferne Pfeilspitze aus der Gegend von Raab.

DÄNEMARK.

Ankauf: Eine sehr schöne und reichhaltige Sammlung von Steinaltertümern.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

A. SAMMLUNGEN

In der Zeit vom 1. April bis 30. Juni 1887 wurden unter Anderem erworben:

HOLZARBEITEN

TISCH auf vier Säulenfüfsen. Deutschland, XVI Jahrh.

SCHRANK mit farbigen Holzeinlagen. Deutschland um 1720.

SCHREIBSEKRETÄR mit Holzeinlagen und Bronzebeschlägen. Würzburg um 1750.

TOILETTENTISCH mit Bronzebeschlägen. Deutschland um 1770.

TEIL EINER WANDTÄFELUNG. Holz, geschnitzt. Paris um 1750.

LEHNSTUHL. Holz, geschnitzt und vergoldet. Paris um 1780.

METALLARBEITEN

VIER MÖRSER. Bronze. Italien, XVI Jahrh.

RAUCHFASS. Bronze. Italien, Frühmittelalterlich.

RAUCHFASS. Bronze. Italien, XIV Jahrh.

SCHREIBZEUG. Bronze. XVIII Jahrh.

SAMMLUNG VON MÖBELBESCHLÄGEN. Bronze. XVII—XVIII Jahrh.

DREI GEFÄSSE. Bronze, graviert. Ältere orientalische Arbeit.

KIRCHENLEUCHTER. Zinn. Deutschland, Anfang XVIII Jahrh.

VIER THÜRKLOPFER. Schmiedeeisen. Deutschland und Italien, XVI—XVII Jahrh.

NACHGUSS EINES MESSINGKRONLEUCHTERS. Original in der Marienkirche zu Kolberg. Deutsche Arbeit, XV Jahrh.

KUNSTTÖPFEREI

PORZELLANFIGUREN UND GRUPPEN aus süddeutschen Fabriken. XVIII Jahrh.

SAMMLUNG SÜDDEUTSCHER FAYENCEN. XVIII Jahrh.

SAMMLUNG FRANZÖSISCHER FAYENCEN. XVIII Jahrh.

OFEN, FAYENCE, blau bemalt. Hamburg um 1780.

ZWEI PORZELLANVASEN, mit Blumen reich bemalt. Berlin um 1770.

VERSCHIEDENES

SCHMUCKSCHALE aus Achatonyx, mit Gold eingelegt. Ältere persische Arbeit

GELDSCHAUFEL. Knochen, graviert. Italien, XV Jahrh.

FÄCHER, bemalt. Frankreich um 1760.

An GESCHENKEN gingen der Sammlung zu:

Frau Justizrat FREUSBERG in Insterburg durch Se. Excellenz Herrn Staatsminister von Gossler: Flacon aus Wedgwoodmasse. England um 1790.

Herr Historienmaler PHILIPP ARONS. Porzellanfigur. Berlin um 1760.

Herr Hofantiquar J. A. LEWY. Ein Schlüsselschild. Schmiedeeisen. Deutschland, XVI Jahrh. — Zwei Möbelbeschläge. Bronze. XVIII Jahrh.

Herr Direktor DR. BODE. Kastengriff. Bronze. Italien, XVI Jahrh. — Formplatte in Steinzeug. Deutschland, XVI Jahrh.

Herr KAUFHERR, Hamburg. Holzform für Kuchen. Anfang XVIII Jahrh.

Frau Direktor ERMAN. Brosche. Silberfiligran. Ägypten, modern.

Herr Landesgerichtspräsident VOM BAREN in Insterburg. Brieftasche mit Silberbeschlag. England, XVIII Jahrh. — Taucherfigürchen. Glas.

XIX SONDERAUSSTELLUNG
vom 11. April bis zum 5. Juni 1887.

Durch Allergnädigste Gewährung Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurden ausgestellt die Höchstdemselben bei der Feier des 90. Geburtstages dargebrachten Adressen; unter den nahezu hundert Adressen trugen die meisten künstlerischen Schmuck.

Hinzugefügt waren:

Standuhr, bemalt. Geschenk I. I. K. K. H. H. des Grofsherzogs und der Frau Grofsherzogin von Baden.

Prunkschale aus Gold und Edelsteinen. Nachbildung eines Gefäfses aus dem Schatze von Pietroassa. Geschenk I. I. Maj. des Königs und der Königin von Rumänien.

Die letztgenannte Schale und die Adresse der Stadt München in einer in Silber getriebenen Kapsel sind durch Allerhöchste Bestimmung nach Schluss der Ausstellung leihweise im Museum belassen.

LESSING

B. UNTERRICHTSANSTALT

Das Sommer-Quartal wurde am 14. April begonnen und am 30. Juni geschlossen.

Nachdem die an die Königliche Kunstschule verlegten Klassen mit Beginn des neuen Etatsjahres von der Museums-Verwaltung getrennt worden waren, betrug die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten 554.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	73	217	290
Schülerinnen .	6	43	49
Summa . . .	79	260	339

Der Lehrerschaft wurde ihr ältestes Mitglied, Professor J. Schaller, nach langen und schweren Leiden am 25. Juni durch den Tod entrissen.

Ausstellung der Schülerarbeiten Anfang Oktober im Lichthof des Museums.

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

A. ÖLGEMÄLDE

J. SCHEURENBERG in Berlin: Bildnis des Geh. Regierungsrats Prof. Dr. Zeller (nach Bestellung).

K. STAUFFER-BERN in Berlin: Bildnis des Geh. Rates Dr. Gustav Freytag (nach Bestellung).

KARL TRIEBEL in Berlin, †: Harzlandschaft.

J. SCHRADER in Berlin: Anbetung des Christuskindes durch die heiligen drei Könige (aufgestellt in der Drei-Königskirche zu Elbing).

A. HERTEL in Berlin: Drei Entwürfe zu den s. Z. für die Hygiene-Ausstellung in Berlin ausgeführten Dioramen von Gastein (aufgestellt im Hygiene-Museum).

Gesamtaufwand 34 400 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN ETC.

GOTTFR. SCHADOW: Denkmal des Grafen von der Mark. Kreidezeichnung.

ED. MANDEL in Berlin, †: Bildnis G. Schadows nach J. Hübner. Kreidezeichnung.

JUL. HÜBNER in Dresden, †: »Germania«. Federzeichnung.

H. JOHANN in Berlin, †: 12 Blatt Landschaften und Baumstudien. Blei und Feder.

A. GEYER in Berlin, †: 10 Blatt Landschaften. Öl, Wasserfarbe und Blei.

CARL GEHRTS in Düsseldorf: 14 Blatt Kompositionen. Wasserfarbe und Feder.

C. TRIEBEL in Berlin, †: 10 Blatt Landschaftliche Studien. Blei.

V. HANSTEIN: Jugendbildnis des Prof. J. Schrader. Wasserfarbe.

Gesamtaufwand 4 800 Mark.

An GESCHENKEN erhielt die Königliche National-Galerie:

1 Stillleben (Rebhuhn) von M. Leyendecker, als Vermächtnis der zu Paris verstorbenen Witwe des Künstlers.

7 Landschaften von Gleichen-Russwurm in Weimar, vom Künstler.

DIE XXV SONDERAUSSTELLUNG
im Mai und Juni

umfasste Werke der verstorbenen Maler J. G. MEYER VON BREMEN (geb. 1813, † 1886 in Berlin), RUDOLF SCHICK (geb. 1840, † 1887 in Berlin), FR. C. HAUSMANN (geb. 1825, † 1886 in Hanau) und AUGUST BEHRENDSEN (geb. 1819 in Magdeburg, † 1886 in Hildesheim).

JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



HANS DAUCHER

VERKÜNDIGUNG

AUS DEM PASSIONSALTAR IM K. MUSEUM ZU BERLIN

EIN ALTAR IN KEHLHEIMER STEIN VOM AUGSBURGER MEISTER HANS DAUCHER IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

VON W. BODE

Im verflossenen Herbst wurde die Abteilung der Originalskulpturen christlicher Zeit um eine kleine Zahl gewählter deutscher Bildwerke bereichert, deren Überlassung die Königlichen Museen dem Entgegenkommen des früheren Besitzers, Herrn Major Freiherrn von Heyl in Worms, verdanken. Zwei dieser Bildwerke sind bemalte Schnitzaltäre vom Anfang des XVI Jahrhunderts; vier kleinere Reliefs in Kehlheimer Stein, die derselben Zeit angehören, zeigen Darstellungen aus dem Leben Christi. Obgleich dieselben in Güte und selbst im Charakter auf den ersten Blick nicht unwesentlich von einander verschieden sind, beweist doch die gleiche Gröfse und die gleiche Einrahmung die Zusammengehörigkeit derselben zu einem gröfseren Monumente. Nach Entfernung der modernen. Rahmen wurde ein Versuch gemacht, zu ermitteln, wie die Stücke ursprünglich zusammengehört haben mögen. Es ergab sich, dass die Reliefs zu zwei und zwei übereinander angebracht waren, dass aber zwischen diesen beiden Flügeln (wenn ich mich so ausdrücken darf) das Mittelstück fehlte; auf der inneren Seite sämtlicher Reliefs, deren schwache Kehlheimer Platten in stärkere Steinrahmen eingelassen sind, ist nämlich das Profil für ein solches mittleres Relief bereits angebracht. Dass dieses Mittelstück aber nicht, wie die zwei vorhandenen Seitenstücke, aus zwei verschiedenen Reliefs bestehen konnte, ergiebt sich aus dem Umstande, dass seinem Rahmenprofil in der Mitte die Ansätze für die Zweiteilung fehlen, es vielmehr schlicht durchläuft. Das Mittelstück musste also ein einzelnes gröfseres Relief sein, wahrscheinlich mit entsprechend gröfseren Figuren.

Ein solches Relief in Kehlheimer Stein glaubte ich von der Kunsthistorischen Ausstellung in Augsburg, die ich kurze Zeit vorher besucht hatte, in der Erinnerung zu haben. Dasselbe war inzwischen in den Handel übergegangen. Eine Konfrontation war nicht mehr möglich; es war nicht einmal mehr eine Photographie oder das genaue Mafs des Reliefs zu haben, da ein Gebot von einem Pariser Händler eine sofortige Entscheidung nötig machte. Ich entschloss mich daher zu dem Ankauf, da das Relief auch für den Fall, dass es nicht zu den vier kleineren Kehlheimer Steinen gehören sollte, schon durch seinen künstlerischen Wert sich zum Erwerb für unsere Sammlung empfahl. Nach Ankunft des Reliefs wurde dasselbe zwischen die übrigen vier Reliefs eingepasst, wodurch sich die Richtigkeit meiner Vermutung

ergab: die Platte ist in der That das fehlende Mittelstück des Monumentes, das sich jetzt in seiner Vollständigkeit (freilich leider ohne den alten Rahmen) als ein Altar darstellt.

Die beigegebene Abbildung in Lichtdruck überhebt mich einer Beschreibung der dargestellten Scenen aus dem Leben Christi. Die bereits bei den vier kleineren Reliefs hervorgehobene Verschiedenheit in der Wirkung derselben, sowohl nach ihrem Werte wie nach ihrem Stil, wird noch vermehrt durch die abweichende Art des Mittelstückes. Am auffallendsten ist die Verschiedenheit im Wert der einzelnen Kompositionen. Während die Verkündigung sich auszeichnet durch Vornehmheit in der Empfindung und Bewegung, sowie durch die reizvolle Anordnung und Ausstattung des Raumes, ist in der Himmelfahrt die Auffassung des bis auf die Füfse von den Wolken verdeckten Christus geradezu geschmacklos, die Wolken sind wie ein Rattenkönig von Molchen gebildet, und die Anordnung und Verkürzung der knieenden Apostel ist, wenigstens in der Gruppe rechts, herzlich ungeschickt. In der Auferstehung fällt besonders die verrenkte Bewegung und Bildung des Kriegers vorn am Grabe in ähnlicher Weise störend ins Auge.

Teilweise lassen sich diese Verschiedenheiten aus den verschiedenen Motiven erklären: jene widerstrebende Auffassung der Himmelfahrt war in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts eine sehr beliebte; und ebenso allgemein begegnen wir gleichzeitig bei derselben Darstellung dem Bestreben, durch übertriebene Verkürzungen mit der Kenntnis der Perspektive zu glänzen. Ein anderer Grund zu der Verschiedenheit der einzelnen Darstellungen untereinander liegt in der Abhängigkeit derselben von verschiedenen Vorbildern. Dem grofsen Auferstehungsrelief liegt, worauf mich Friedrich Lippmann aufmerksam gemacht hat, ein Kupferstich von Schongauer (B. No. 20) zu Grunde; die edle Gestalt des Christus in der Kreuzigung erinnert ganz auffallend an Dürers Gekreuzigten in der Dresdener Galerie, während die übrigen Figuren in diesem Relief, sowie die Architektur und Dekoration in der Verkündigung den Einfluss der venezianischen Kunst, insbesondere des Tullio Lombardi verraten. Die gemütliche Auffassung in der Anbetung der Hirten wird wohl gleichfalls darin ihren Grund haben, dass auch diese Komposition ihr Vorbild in Dürer oder in einem der Kleinmeister hat.

Trotz dieser grofsen Verschiedenheiten weisen doch sämtliche Darstellungen durchgehende Eigentümlichkeit in hinreichender Zahl auf, welche die Anfertigung derselben durch einen und denselben Meister zweifellos machen. Am auffallendsten ist die viereckige Bildung der Köpfe mit der hohen Stirn, die vollen fleischigen Gesichter der jüngeren Personen mit dem Stumpfnäschen und dem kleinen runden Kinn, unter dem sich ein Unterkinn bildet. Solche Mopsköpfe (ich bediene mich dieses Ausdruckes, da er jene Bildung der Köpfe besonders bezeichnend wiedergiebt) finden sich übereinstimmend auf allen Reliefs. Die Gewänder, deren Faltenbehandlung ein tüchtiges Naturstudium und Geschmack verraten, lässt der Künstler gern auf den Boden aufstofsen, um dadurch reichere und mannigfaltigere Gewandmotive zu erzielen. Besonders bezeichnend ist die Vorliebe, mit welcher er die Enden der Gewänder im Winde flattern und dadurch hier und da durch Aufbauschen derselben ihre Unterseite sichtbar werden lässt. Die beiden einzigen bewegten Kompositionen, die Kreuzigung und die Auferstehung, zeigen diese Eigentümlichkeit in völlig übereinstimmender Weise.

Ein bestimmter Künstlername war weder mit dem gröfseren noch mit den vier kleineren Reliefs verknüpft. Die Entstehung derselben in Augsburg wird schon durch



HANS DAUCHER

PASSIONSALTAR IN KEHLHEIMER STEIN

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

den Umstand wahrscheinlich gemacht, dass der knieende Stifter auf dem Mittelbild, nach dem nebenstehenden Wappen, welches mir Herr Geheimrat Dielitz bestimmte, ein Mitglied der Familie Enzenberg ist, die im Anfange des XVI Jahrhunderts noch in Augsburg ansässig war. Auch erfahre ich durch Herrn Konservator von Huber in Augsburg, dass der Altar sich früher in der Kapelle des Imhofschen Hauses in Augsburg befand, bis dieselbe dem Neubau des Riedinger'schen Palastes weichen musste. Beim Abbruch kamen die einzelnen Teile des Altars in den Kunsthandel und sind nach verschiedenen Richtungen verkauft worden.

Bei der Nachforschung nach ähnlichen Arbeiten von bekannten Augsburger Künstlern fiel mir der Abguss eines kleinen Madonnenreliefs in Kehlheimer Stein in die Hand, das sich in der Geistlichen Schatzkammer der Hofburg zu Wien befindet. Da diese köstliche Arbeit wenig bekannt ist, gebe ich umstehend zum Vergleich eine Nachbildung derselben. Schon die Behandlung des Raumes mit seinem kassettierten Tonnengewölbe findet sich hier ganz ähnlich wie in der Verkündigung des Berliner Altares. Beide weisen auf venezianische Vorbilder; im Wiener Relief ist diese Vorhalle sogar bis in Einzelnheiten hinein eine Nachbildung der Fassade der Scuola di San Marco in Venedig. Der Einfluss der venezianischen Kunst auf die Augsburger Meister, für welche damals Venedig gewissermafsen die hohe Schule war, ist in den ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts fast ein allgemeiner. Jene eigentümlich viereckige Bildung der Köpfe, die hohe Stirn, das kleine Kinn, die zierliche Bildung der Gewandfalten finden sich auf dem einen wie auf dem anderen Relief; ja die Maria sowohl wie der Engel in beiden Kompositionen gehen offenbar auf dieselben Modelle zurück. Entscheidender noch ist die innere Uebereinstimmung beider Reliefs. Auch ist das Gewand des Engels, mit den auffallend gebildeten Troddeln, in beiden Darstellungen fast dasselbe.

Nicht so augenfällig ist die Verwandtschaft mit den anderen Reliefs des Berliner Altares; der Abstand zwischen der liebreizenden Darstellung der hl. Familie in der Geistlichen Schatzkammer und der Auferstehung oder gar der Himmelfahrt in dem Berliner Altar ist so grofs, dass man aus diesen beiden Reliefs allein gar nicht auf den Gedanken irgend welcher Beziehung kommen würde. Allein, wenn man die nahe Verwandtschaft der hl. Familie mit dem Verkündigungsrelief erkannt hat, so werden bei eingehender Prüfung auch in diesen Darstellungen verschiedene kleine Eigenarten sich als gemeinsam mit dem Wiener Relief ergeben, welche ihre Entstehung in derselben Werkstatt bestätigen. Jene eigentümlichen Mopsköpfe, Gewandung und Faltengebung, die Ausführung des Haares, Zeichnung der Extremitäten, die Art der Verkürzung und andere Eigentümlichkeiten verraten dieselbe Hand. Unter Anderen findet sich der kahlköpfige Joseph in der hl. Familie in dem von hinten gesehenen Apostel auf der Himmelfahrt wieder. —

Die Wiener hl. Familie trägt das Monogramm H, das Handzeichen des Hans Dollinger, wie man allgemein annimmt: Dollinger wäre also auch der Künstler des neuen Berliner Altares.

Ist denn aber dieser Name für den Meister jenes Monogramms hinreichend beglaubigt? Soweit ich sehen kann, ist derselbe eine ganz unbegründete Behauptung, die seit dem Anfange dieses Jahrhunderts fast unangefochten nachgesprochen und schliefslich als Thatsache hingenommen worden ist.

Zum ersten Mal finde ich den Namen des Dollinger gegenüber einem mit jenem Monogramm bezeichneten Bildwerk von Primisser in seinem Verzeichnis der Kaiserl. Königl. Ambraser Sammlung (1819) ausgesprochen. Er fügt der Be-

schreibung des schönen Parisurteils hinzu, dasselbe sei »vielleicht von Hans Dollinger«. In Labarte (I, 328) ist ein zweites, nach seinem Aufbewahrungsorte nicht mehr bekanntes Relief in Speckstein beschrieben, welches derselbe ohne jeden Anstand als eine Arbeit des Hans Dollinger bezeichnet. Dasselbe befand sich 1849 auf der Versteigerung der Sammlung Debruge-Duménil (No. 104), in der es um 4100 Francs an den Duc de Blacas verkauft wurde. Labarte beschreibt dasselbe als die »Begegnung Kaiser Karls V mit König Heinrich VIII«, die in Gegenwart des Hofes vor einem Zeltlager vor sich geht. Der französische Kenner nennt es das schönste deutsche Relief in kleinerem Umfange aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts. [1])

Eine Reihe unter sich ganz verwandter kleiner Reliefs, die teils mit dem Monogramm bezeichnet sind, teils durch den gleichen Charakter überzeugend die Hand desselben Meisters verraten, sind durch A. von Eye im »Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit« (1861 S. 119 und 153 ff.) zusammengestellt worden. Es sind Kaiser Karl V und sein Bruder König Ferdinand, beide auf bäumendem Pferde vor einer Landschaft und mit dem Monogramm sowie der Jahreszahl 1522 bezeichnet; ersteres nach Eye's Mitteilung »zu Wien«, letzteres im Museum zu Innsbruck. Ein drittes gröfseres Reliefporträt von Kaiser Maximilian, das sich im Privatbesitz zu Berlin befand (bei Frau von Gansauge, geb. Fränkel), ist vor einigen Jahren unter der Hand verkauft worden und der Aufbewahrungsort leider nicht bekannt. Max ist als Ritter Georg, über einen Drachen fortreitend, dargestellt. Die vorspringenden Augen und alternden, etwas aufgedunsenen Züge des Kaisers, welche die letzten Jahre seines Lebens verraten, sind kaum ein zweites Mal so individuell wiedergegeben. Der Drachen ist von trefflicher Stilisierung; die kleinen Figuren von nackten Reitern in den Ecken des Reliefs erinnern in ihrer geistreichen, skizzierenden Art an italienische Meister, wie A. Pollajuolo. Das Relief trägt das bekannte Monogramm, aber keine Jahreszahl. [2]) Das bedeutendste und umfangreichste dieser Reliefs, Kaiser Karl und sein Bruder Ferdinand zu Pferde sich begrüfsend (mit der Jahreszahl 1527), ist vielfach abgebildet und gerade in den letzten Monaten viel genannt worden in Folge des exorbitanten Preises von 50 060 Mark (ohne das Aufgeld), welchen es auf der Versteigerung der Sammlung Felix in Köln erzielte. [3]) Das Motiv entlehnte der Künstler auch hier wieder einer Komposition von Dürer, der mittleren Gruppe in der Zusammenkunft von Kaiser Maximilian und König Heinrich VIII von England auf der Ehrenpforte.

Die nächste Verwandtschaft mit diesen Kaiserbildern zeigen drei Medaillen des Meisters HD, welche von Adolf Erman in seiner grundlegenden Studie über die deutschen Medailleure (1884, S. 34 f.) auf den Namen des Hans Dollinger zusammengestellt sind. Sie sind, wie die Kaiserreliefs, durch die Stellung ins Profil, die reichen, mit besonderer Vorliebe durchgebildeten Rüstungen und die breiten, malerisch behandelten Hüte gekennzeichnet. Alle drei zeigen Bildnisse des Kurfürstlich Pfälzischen Hauses: zwei Medaillen sind auf den jungen Philipp geprägt, die eine (ausnahmsweise bis zu den Knien) vom Jahre 1522 und mit dem Monogramm, die

[1]) Worauf die Behauptung von Eye's, dasselbe solle den Namen Hans Dollingers auf der Rückseite ganz ausgeschrieben tragen (a. a. O. S. 155), zurückgeht, vermag ich nicht anzugeben. Wenigstens finde ich bei Labarte, auf den sich Eye bezieht (er nennt ihn irrtümlich Laborde), nichts davon erwähnt.

[2]) Abgüsse sind in der Formerei von Eichler zu Berlin käuflich.

[3]) Es ist noch nicht sicher bekannt, ob dasselbe durch den Besitzer zurückgekauft wurde oder ob es in die Hände eines Händlers übergegangen ist.



HANS DAUCHER

HEILIGE FAMILIE

ORIGINAL IN DER GEISTL. SCHATZKAMMER IN WIEN

andere von 1527; die dritte Medaille zeigt das Bildnis seines Bruders Otto Heinrich, gleichfalls noch in jungen Jahren.

Zu diesen Arbeiten kommen schliefslich noch zwei etwas gröfsere Reliefs in Kehlheimer Stein: in der Ambraser Sammlung zu Wien das Urteil des Paris und in der Berliner Sammlung die originelle Darstellung des (fingierten) Zweikampfes zwischen Dürer und Lazarus Spengler in Gegenwart von Kaiser Max und seinem Hof; beide mit der Jahreszahl 1522 und dem Monogramm. Beide Reliefs tragen die charakteristischen Merkmale des Künstlers, haben aber auch einzelne abweichende Eigentümlichkeiten, die sich wohl daraus erklären, dass der Meister auch hier wieder teilweise nach fremden Vorbildern arbeitete. Das Berliner Relief, das wahrscheinlich irgend einen durch Dürer siegreich gegen den Magistrat von Nürnberg verfochtenen Rechtsanspruch in humoristischer Weise zur Anschauung bringt, wurde 1848 von Harzen in Hamburg um 400 Thaler erworben.

Alle genannten Arbeiten tragen aufser dem Monogramm keinerlei Namens- oder Ortsbezeichnung. Dass der Künstler derselben eine hervorragende Stelle unter seinen Zeitgenossen einnahm, geht aus seiner Beschäftigung für den Kaiserlichen und Kurpfälzischen Hof hervor. Schon Kaiser Max, namentlich aber Karl V und sein Bruder haben ihn mit ihren Aufträgen ausgezeichnet, und der kunstliebende Pfalzgraf Ottheinrich, dem in späteren Jahren der nach ihm genannte Teil des Heidelberger Schlosses seine Entstehung verdankte, sowie sein Bruder Philipp wählten ihn zu ihrem Medailleur. Die Beziehungen zu beiden Höfen konnten am leichtesten in Augsburg gepflegt werden; hier hielt sich Kaiser Karl am liebsten auf, wenn er in Deutschland war, und in der Nähe, in Neuburg a. D., hatten die Pfalzgrafen damals ihren Hauptsitz. Auch die Herkunft des Berliner Altars aus Augsburg und die Wahl des Kehlheimer Steines als Material für alle bekannten Arbeiten des Künstlers sprechen dafür, dass der Künstler ein Augsburger war. Das Motiv des kleinen Berliner Reliefs vom Jahre 1522 lässt allerdings auch auf Beziehungen des Meisters zu Nürnberg schliefsen; insbesondere auf persönliche Beziehungen zu Dürer, dessen Verehrung Daucher durch die Benutzung seiner Stiche und Holzschnitte offen anerkennt.

In Augsburg werden wir jedenfalls den Hauptsitz seiner Thätigkeit, vielleicht auch seine Heimat zu suchen haben. Die Zeit der Wirksamkeit, soweit sie sich durch die Jahreszahlen auf seinen Arbeiten feststellen lässt, fällt zwischen die Jahre 1515 und 1527. Diese Daten auf den Bildwerken sind entweder 1522 oder 1527; nur das Relief der hl. Familie in Wien trägt eine frühere Jahreszahl. Im Gipsabguss ist dieselbe 1518, während in einer gleichzeitigen Nachbildung in bemaltem Holz, die Fürst Fugger in Augsburg besitzt, deutlich 1515 zu lesen ist. Da nun die Form der 8 im Abguss einen sehr modernen Charakter trägt und obenein sehr unbestimmt ist, scheint es mir wahrscheinlich, dass irgend ein Fehler im Abguss den Former zu der falschen Restauration veranlasst hat. Die Untersuchung des, freilich schwer zugänglichen Originals in der Geistlichen Schatzkammer müsste diese Frage endgültig entscheiden.

Da wir den Namen Hans Dollinger, nach dem, was ich oben darüber ausgeführt habe, als abgethan betrachten dürfen, so hätten wir uns also unter den Bildhauern Augsburgs, deren Hauptthätigkeit um 1515—1527 fällt, danach umzusehen, zu wessen Namen die Anfangsbuchstaben H und D passen würden. Dass umgekehrt D H zu lesen wäre, ist schon deshalb unwahrscheinlicher, weil ein mit D beginnender Vorname in Deutschland damals sehr selten war: ausserdem ist aber auch in den Monogrammen bekannter Meister der Zeit bei Ineinanderstellung der Buchstaben regelmäfsig der

Anfangsbuchstabe des Hauptnamens in den des Vornamens hineingestellt; ich erinnere an Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Hans Schaeufelein, Hans Mielich, Martin Schaffner, Hans Schwarz u. a. m. Die neuerliche Veröffentlichung der Augsburger Handwerksbücher (von 1480 bis 1548) in den insbesondere für die deutsche Kunstgeschichte wertvollen »Studien« von Robert Vischer giebt gerade für Augsburg einer solchen Nachforschung mehr Sicherheit, als wir sie sonst für die deutsche Kunstgeschichte besitzen. Hier finde ich nur zwei Namen von Bildhauern eingetragen, auf welche jenes Monogramm, nach den Jahreszahlen, welche sich daneben finden, bezogen werden könnte: einen Hans Daner und einen Hans Daucher. Ersterer wurde 1500 »Lernknabe« bei dem bekannten Bildhauer Gregor Erhart. Für Hans Daucher erwirbt sein Vater Adolf am 18. Juni 1514 die Handwerksgerechtigkeit. Schon 1518 meldet dieser Hans Daucher (»Bildhauer«) einen Lernknaben an, einen zweiten im Jahre 1521. Im Jahre 1538 wird Hans »Dauch« als »abgestorben« vermerkt. In den Augsburger Steuerbüchern ist derselbe von 1523—1537 aufgeführt; im letzteren Jahre wird sein Ableben notiert.[1]) Von dem erstgenannten Hans Daner, dem Schüler des G. Erhart, erfahren wir dagegen nichts weiter durch die Handwerksbücher; auch sonst ist meines Wissens über einen solchen Bildhauer nichts bekannt. Ich vermute daher, dass mit diesem Hans Daner unser Hans Daucher gemeint sein wird; umsomehr als derselbe, wie ich gleich nachweisen werde, seinen Namen selbst Daher schreibt; ein Versehen des Schreibers liegt also hier sehr nahe.

Von Arbeiten dieses Hans Daucher ist allerdings bisher nichts bekannt; wohl aber von solchen seines Vaters Adolf Daucher, der 1491 im Augsburger Bürgerbuch als »Bildhauer von Ulm«, im Jahre 1514 als Bildschnitzer genannt wird und in den Steuerbüchern von 1492—1523 vorkommt; 1525 zog derselbe nach Wien. Die bekannten Arbeiten dieses Künstlers sind ein Schnitzaltar in der Ulrichskirche vom Jahre 1514, den P. von Stetten erwähnt, über dessen Verbleib aber nichts bekannt zu sein scheint, und der Hochaltar der Annakirche in Annaberg. Der letztere stellt den Stammbaum Christi dar; die Figuren sind in Kehlheimer Stein auf einem Grunde von rotem Marmor gearbeitet. Für den Altar, der 1522 fertig abgeliefert wurde, bezahlte man die stattliche Summe von 2551 Gulden. Die tüchtigen, wenn auch etwas herben Charakterfiguren, die knittrigen Falten ihrer Gewänder lassen einen Ulmer Künstler aus der Schule des Syrlin erkennen; die Ornamente verraten die unter venezianischen Einflüssen ausgebildete Renaissance. Dass Meister Adolf Daucher diesen Altar in Kehlheimer Stein ausführte, dass er, wie schon aus dem Auftrag und aus dem Preise desselben hervorgeht, ein Künstler von weitem Ruf war und dass er nach der Vollendung desselben an den Hof nach Wien gezogen wurde: alle diese Umstände machen meine Deutung des Monogramms H D auf den Sohn dieses Künstlers, auf Hans Daucher, noch wahrscheinlicher. Auch bietet gerade Augsburg noch verschiedene Beispiele von Altären oder anderem plastischen Schmuck in den Kirchen, die in ähnlicher Weise, wie der neue Berliner Altar, in Kehlheimer Stein ausgeführt sind und zu demselben nahe Verwandtschaft zeigen. Zunächst die Reliefs am Altare der Fuggerkapelle in der Ulrichskirche, deren drei Originale sich jetzt im Museum des Fürsten Karl Fugger-Babenhausen in Augsburg befinden; sämtlich mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Sie sind den Reliefs des Berliner Altars nahe verwandt, zeigen wieder die Abhängigkeit von Dürer, in Auffassung der Behandlung aber die Hand eines anderen, wohl etwas jüngeren Künstlers. Die gleiche Richtung zeigt der grofse

[1]) Alle diese Angaben verdanke ich Herrn Prof. Robert Vischer; sie gehen zumeist auf neuere Forschungen des Herrn Dr. Hoffmann in Augsburg zurück.

Schaumburg-Altar im Obermünster zu Regensburg, 1540 gestiftet, der durch seine reiche, ursprüngliche Einrahmung von besonderem Interesse ist. Auch hier dieselbe Abhängigkeit von den Kompositionen der deutschen Stecher, namentlich von Dürer. Die Wirkung der tüchtigen, dem Daucher noch verwandten Reliefs wird durch die Schwerfälligkeit der fast rein architektonischen Einrahmung wesentlich beeinträchtigt. Das Hauptmonument dieser Art, der plastische Schmuck des Chors in der Annakirche zu Augsburg, den Jakob Fugger in den Jahren 1509 bis 1512 errichten liefs, wurde, wie wir durch die interessante Entdeckung von Robert Vischer erfahren, nach Entwürfen Dürers aus dem Jahre 1510 ausgeführt. Dass dies nicht durch Hans Daucher geschehen sein kann, ergiebt sich aus dem Alter desselben; wohl aber wird der Name seines Vaters, Adolf Daucher, dafür mit in Betracht kommen, sowohl nach dessen Stellung unter den damaligen Bildhauern Augsburgs, wie nach dem Stil seiner Arbeiten. Dafür sprechen namentlich auch die holzgeschnitzten Brustbilder der Propheten und Sybillen sowie der Vorfahren Christi[1]), welche am Chorgestühl angebracht waren und beim Abbruch desselben 1832 der Mehrzahl nach in das Berliner Museum gekommen sind. Diese Büsten, zum Teil Bildnisse von männlichen Mitgliedern der Familie Fugger, sind jenen oben genannten Brustbildern der Vorfahren Christi am Hochaltar in Annaberg sehr verwandt. —

Wenn ich meine Ansicht, dass der Augsburger Bildhauer Hans Daucher der Künstler der mit dem Monogramm HD bezeichneten Bildwerke sei, bisher nur durch indirekte Schlüsse zu unterstützen versucht habe, so kann ich endlich auch den direkten Beweis dafür aus einem mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichneten Werke führen. Es ist dies ein zierliches, noch in seiner alten Einrahmung befindliches Altärchen aus Kehlheimer Stein im Nachlass des verstorbenen Königs Ferdinand zu Lissabon, auf das mich mein Freund Bredius aufmerksam gemacht hat. Es zeigt die hl. Familie in einer reich geschmückten Renaissancehalle, von Engeln verehrt. Die Bezeichnung lautet: IOANNES · DAHER · AVGVST · MDXX.[2])

Ich selbst kenne diese Arbeit nicht, habe auch leider bisher eine Abbildung derselben nicht bekommen können. Meine Vermutung, dass Hans Daucher das Monogramm HD geführt habe, veranlasste mich aber, an Bredius Photographien des Berliner Altars und der hl. Familie in der Geistlichen Schatzkammer zu Wien zuzusenden, um sie auf ihr Verhältnis zu dem ihm bekannten Altärchen in Lissabon zu prüfen. Seine Antwort bestätigt meine Schlüsse im vollsten Mafse. »In den Photographien« — so schreibt mir Bredius — »erkannte ich sofort den Meister des Lissaboner Altärchens, Johannes Daher. Ja, in der kleinen hl. Familie, die Sie als im Besitz der Geistlichen Schatzkammer zu Wien bezeichnen, glaubte ich auf den ersten Blick das Lissaboner Stück selbst zu sehen; derselbe Aufbau über der Madonna, dieselben Säulen, dieselbe Anordnung und dieselben Gestalten in beiden Altärchen.«

[1]) R. Vischer (»Studien« S. 577 ff.) bringt zwischen den Jahren 1502 und 1508 Zahlungen an »Adolf Kistler« auf einen Altar in der Sigmundskirche. Im Jahre 1502 wurde in Kaisheim der Hochaltar aufgestellt, den »Adolf Kistler«, der Bildhauer Gregor Erhart und Hans Holbein gemeinsam gefertigt hatten. Meister Adolf wird hier und auch sonst in den Urkunden mehrfach als »Kistler« genannt; er hielt also, wie wohl die meisten Bildschnitzer seiner Zeit, auch eine Tischlerwerkstatt.

[2]) Die verschiedene Form des Namens kann nicht auffallen, da ja die Künstler jener Zeit ihren Namen selbst häufig auf verschiedene Art schrieben. Paul von Stetten nennt den Vater des Künstlers Adolf Dowher, in welcher Form der Name bisher in der Kunstgeschichte aufgeführt wurde.

Es erübrigt, nach diesem Ueberblick über die Werke des Hans Daucher, noch das Bild der Künstlerpersönlichkeit, die wir für die Blütezeit der deutschen Kunst neu gewonnen haben, in wenigen Zügen zusammenzufassen und seine Stellung innerhalb der Kunst seiner Zeit zu kennzeichnen.

In ähnlicher Weise wie die Söhne Peter Vischers in Nürnberg steht Hans Daucher in Augsburg an der Spitze der Künstler, welche in der deutschen Plastik die Hochrenaissance heraufgeführt haben. Die Leichtigkeit der Erfindung und Freiheit der Komposition, die Frische und Naivetät der Empfindung der unmittelbar vorausgehenden Generation werden wir in seinen Werken ebenso vergeblich suchen wie den altväterlichen Ernst und die Treue der Beobachtung und des Naturstudiums seiner Vorgänger. Die Abhängigkeit in der Erfindung und in der Formengebung ist ganz unverholen: der venezianischen Renaissance entlehnt der Künstler seine Dekoration und architektonischen Motive, und die Kompositionen der grofsen deutschen Stecher benutzt er mit derselben Unbefangenheit als Vorlagen wie etwa die Glasmaler oder Goldschmiede seiner Zeit. Je gröfser seine Figuren, je reicher die Darstellungen sind, um so empfindlicher machen sich diese Mängel geltend. Mit denselben versöhnen aber verschiedene andere Eigenschaften des Künstlers: sein Geschmack und teilweise auch Schönheitssinn, die Grofsräumigkeit und der malerische Sinn in der Anordnung, die Feinheit seines Reliefstils, die anheimelnde Gemütlichkeit seiner Auffassung, ganz besonders aber die aufserordentliche Sauberkeit und Zierlichkeit der Durchführung und die Freude und Meisterschaft in der Anbringung der Dekoration. Diese Eigenschaften, in Verbindung mit der tüchtigen Charakteristik, wo der Künstler, wie bei Bildnissen, unmittelbar nach der Natur arbeitet, machen Hans Daucher zu einem Meister in der kleinen Skulptur, welche gerade durch jene Eigenschaften ihr Bestes leistete, als die grofse Plastik schon rasch und unrettbar der Manier anheimfiel. Sind es doch auch die gleichen Eigenschaften, welche das Kunstgewerbe in Deutschland sich zu einer glänzenden Blüte entfalten lassen zu einer Zeit, wo hier von einer selbständigen grofsen Kunst überhaupt nicht mehr die Rede sein konnte.

In dieser Gruppe der Kleinmeister der deutschen Plastik gebührt dem Hans Daucher sein Platz unter den ersten Künstlern: unmittelbar neben den ältesten Söhnen Peter Vischers, neben Ludwig Krug und den grofsen Medailleuren.

NACHTRAG. Unmittelbar nach Abschluss meines vorstehenden Aufsatzes über Hans Daucher ist mir noch ein Werk dieses Künstlers bekannt geworden durch eine alte Nachbildung in Stuckmasse, welche das Museum in Braunschweig besitzt. Leider ist dieselbe durch scharfes Reinigen einmal sehr beschädigt worden, so dass auch das Monogramm auf dem Täfelchen vollständig abgewaschen ist. Dargestellt sind die »DREI GVT CHRISTEN: CAESAR / CAROLVS — KINIG ARTVS — HEERZOG GOTTFRIED«. Die drei Helden, in der reichen Rittertracht der Zeit, sind dem bekannten Holzschnitt Burckmayers vom Jahre 1519 (B. 64) entlehnt, von dem auch eine freie Kopie von Daniel Hopfer existiert. Das Relief ist etwa doppelt so grofs wie der Holzschnitt. Auf eigener Erfindung beruht die reiche Portalhalle, welche über den Figuren angebracht ist. Sie ist fast genau dieselbe wie in dem Wiener Madonnenrelief, nur fehlt der Palast hinter der Halle, und die kleinen Reliefs in den Kassetten der Wölbung sind verschieden. Es sind hier meist Scenen aus dem Leben berühmter Frauen des alten Testaments und der römischen Geschichte dargestellt: Judith, Cimon und Pera, Pyramus und Thisbe, Jael, Lucretia, Bethseba; aufserdem das Urteil des Paris, der Opfertod des M. Curtius, Simson im Palast der Philister u. A. m. Auch diese Darstellungen sind vielfach, wenn nicht zumeist, bekannten Kompositionen der Kleinmeister, dem Aldegrever, Altdorfer u. A. entnommen. W. BODE

DAS KONFESSIONSTABERNAKEL SIXTUS' IV IN ST. PETER ZU ROM

VON HUGO V. TSCHUDI

An derselben Stelle, wo heute Bernini's Bronzekoloss mit seinen gewundenen Säulen und geschwungenen Giebelschnecken in den Kuppelraum von St. Peter emporragt, erhob sich in der alten Konstantinsbasilika ein Tabernakel, das, von weit bescheideneren Dimensionen, dennoch in der Marmorbildnerei der römischen Frührenaissance einen wichtigen Platz einnimmt. Der Altar, den es überdeckte, galt als der vornehmste der Kirche; er stand über der Konfession des hl. Petrus, so genannt, weil hier der Apostel begraben lag, der für das Bekenntnis seines Glaubens den Märtyrertod erlitten hatte. Der Papst allein durfte an ihm celebrieren, er allein wurde an ihm konsekriert; dies war der Tisch des Herrn, von dem die römischen Kaiser ihre Krone empfingen und auf den sie ihre Schenkungen niederlegten, — er war die Stätte, wo die höchste geistliche und weltliche Macht des Papsttums sichtbares Zeichen wurde. Dem Ansehen des Ortes gemäfs war dessen Ausstattung eine stete Sorge der Nachfolger Petri. Die ältesten Quellen wissen Wunder zu erzählen von dem Reichtum an Gold und Silber, edlem Gestein und getriebener Arbeit, den die Päpste über die Grabkammer und den Altar darüber ausgebreitet. Mit den Plünderungen der Sarazenen schwand diese Pracht, und man suchte sich mit einfacheren Mitteln zu behelfen. Eine sichere Auskunft über die Wandlungen des Altarschmuckes erhalten wir indes nirgends. Selbst über den Moment, da das mobile Ciborium durch die feste Tabernakelarchitektur ersetzt oder verdrängt wurde, schweigen die Berichte. Nach den Einen soll schon Papst Sylvester, nach Anderen erst Bonifaz VIII die Bedachung des Altars auf vier Porphyrsäulen gestellt haben. Um 1470 ist es dann Paul II, der das ganze Gehäuse renoviert. Die Medaille, die er auf dieses Ereignis prägen liefs,[1]) giebt unter dem Triumphbogen der Tribuna zum ersten Mal ein Bild des Ciboriums. Vier Säulen, auf deren Kapitellen Archivolten aufsetzen, tragen über einem schmalen Kranzgesims eine Kuppel mit niederer Trommel. Auf den Ecken des Gesimses, den Säulen entsprechend, vier die Kuppel flankierende kleine Pyramiden. Unter diesem Bau steht, nach allen Seiten frei, der Altartisch. Plastische Zuthaten sind nirgends angedeutet. Diese verhältnismäfsige Schmucklosigkeit des ersten Altars der Christenheit war es vermutlich, was schon wenige Jahre später, unter Sixtus IV, eine völlige Umgestaltung desselben veranlasste. Der fromme Eifer des Kardinals Giovanni Battista Mellini

[1]) Eine ungenaue Abbildung bei Bonanni, Numismata pontificum. Tab. 1.

verstand es, die Prachtliebe des ehemaligen Bettelmönches auch für dieses Werk in Anspruch zu nehmen. Platina, der diese Notiz[1]) in seiner Lebensbeschreibung des genannten Prälaten beibringt, bietet damit zugleich einen wichtigen Anhalt für die Datierung des Umbaues. Denn in seinem Leben Sixtus IV, das er im November 1474 abbricht[2]), erwähnt er das Tabernakel nicht, obgleich er die übrigen Restaurationsbauten in St. Peter aufführt. Die zweite Zeitgrenze bildet der 1478 erfolgte Tod Mellini's. In diesen Zwischenraum fällt aber das Jubeljahr von 1475 und man wird wohl nicht irre gehen, wenn man in ihm wie das Motiv so auch das Datum der Aufstellung des Altargehäuses sieht, wobei es freilich ungewiss bleibt, wann der Auftrag dazu an die Künstler ergangen ist.

Eine Zeichnung bei Grimaldi zeigt die Gestalt, die das Tabernakel unter dem Rovere angenommen. Der Altar ist hier nicht wie früher von dem Gehäuse umschlossen, sondern der Träger desselben. Auf dem viereckigen Unterbau erheben sich frei die Säulen aus Porphyr. Vier korinthische Kapitelle stützen ein horizontales Gebälk, auf dem das Kuppeldach aufruht, dem nach der Front ein flacher Giebel vorgelegt ist. Die vier Ecken schmücken Kandelaber, das Giebelfeld trägt das Papstwappen mit der Tiara. Eine gewölbte Öffnung im Unterbau lässt den Blick auf die über dem Apostelgrab brennende Ampel fallen. Es ist eine Anlage von beinahe dürftigen Architekturformen, angenommen auch dass Grimaldi's Skizze die Sache noch wesentlich vereinfacht habe. Mag aber auch der Architekt etwas kurz gehalten worden sein, dem Bildhauer bot sich dafür ein um so freierer Raum. Die ganze römische Renaissance weist kein anderes Werk auf, das sich mit diesem an Zahl und Gröfse der Statuen und Reliefs zu messen vermöchte. Indes war die Herrlichkeit von nicht allzulanger Dauer. Die Anlage der Bramante'schen Kuppelpfeiler brachte einen grofsen Teil der alten Basilika zu Fall. Zwar war damit die im Centrum gelegene Konfession noch nicht bedroht, selbst die Tribuna blieb aufrecht, und Julius II soll das Tabernakel sogar noch einmal renoviert haben, aber um die freie und ungehinderte Wirkung desselben war es jedenfalls geschehen. Erst die Höherlegung des Fufsbodens unter Klemens VIII machte 1592 dessen Abtragung notwendig.[3]) Zwei der Porphyrsäulen kamen an den Altar der Heiligen Simon und Juda in der neuen Kirche, die zwei anderen an den Altar des Prozessus und Martinianus. Den bildnerischen Schmuck aber liefs Paul V im Jahre 1616 in den vatikanischen Grotten unterbringen. Hier ist es denn auch, wo man sich heutzutage mühsam von der künstlerischen Bedeutung und der kunsthistorischen Stellung des Werkes Rechenschaft zu geben suchen muss.

* * *

Wendet man sich beim Eintritt in den Korridor, der die Grabkammer Petri umschliefst, nach links, so fällt der Blick auf vier Reliefdarstellungen, die durch ihren Umfang und den Reichtum an Figuren sofort die Aufmerksamkeit fesseln. Sie gehören, wie die dabei angebrachten Inschriften besagen, zur plastischen Ausstattung der Sixtus-Tabernakel und schildern die Hauptscenen aus dem Lebensgang der Apostelfürsten Petrus und Paulus.[4])

---

[1]) Nach ihm Grimaldi, Ms. der Bibl. Barberini, XXXIV, 50, Fol. 160, und Müntz, Les arts à la cour des papes, III, 149.

[2]) Wie Schmarsow, Melozzo da Forli S. 31, nachweist.

[3]) Bonanni, a. a. O. p. 140 und Beschreibung der Stadt Rom, II, 146.

[4]) Die Gebeine der beiden Apostel waren zur Hälfte hier, zur Hälfte in der Lateran-Kirche beigesetzt.



Die erste[1]) dieser Tafeln, die doppelt so breit als hoch sind, wird durch einen kannellierten Pilaster in zwei Teile zerlegt. Sie enthält links die Schlüsselübergabe. In einem Gemach, dessen Rückwand durch schmale Streifen gegliedert ist, sitzt Christus auf einem löwenfüfsigen Thron und reicht dem vor ihm knieenden Petrus das Symbol seiner geistlichen Würde. Weiterhin die übrigen Jünger, stattliche Gewandfiguren. Auf der rechten Hälfte steht Petrus inmitten einer Schaar teilnehmender Zuschauer und reicht dem am Boden liegenden Krüppel die Hand zum Aufstehen. Man sieht, wie die Heilkraft seine Glieder durchströmt, denn die Art wie er das eine Bein anzieht und mit dem rechten Arm vom Boden abstöfst, lässt schon die Energie eines sicheren Willens erkennen. Rechts die Kirchenpforte, aus der eine Figur hervorschreitet, im Hintergrund zwei turmartige Gebäude.

Den Sturz Simons des Magiers erzählt das zweite[2]) Relief. Auch hier ist trotz der gemeinsamen Scene und der einheitlichen Komposition die Darstellung in zwei zeitlich auseinanderliegende Momente geteilt. In der Mitte erhebt sich das Turmgerüst, von dem aus der Zauberer seinen Flug antrat. Mit allen Zeichen des Staunens blickt die links stehende Menge zu ihm auf, während Paulus knieend betet und Petrus wie beschwörend die Hand in die Höhe hebt. Dem ungewissen Ausgang des waghalsigen Kunststücks steht auf der anderen Seite die vollzogene Thatsache des Sturzes gegenüber. Am Fufse des Gerüstes liegt der Länge nach hingestreckt der Magier. Das umstehende Volk deutet auf den Gefallenen, mit einem Ausdruck, der nicht nur im Vergleich mit der athemlosen Spannung in Haltung und Geberde bei der anderen Gruppe lahm erscheint. Zu äufserst rechts sitzt auf erhöhtem Podium Nero von Kriegern und Amtspersonen umgeben, zu seinen Füfsen eine grofse Dogge.

Die dritte[3]) Tafel ist dem Martyrium Petri gewidmet. In der Mitte und etwas zurück ragt auf einem Erdhügel das Kreuz, an das der Apostel, mit dem Kopf nach unten, genagelt ist. Nach links hin folgen römische Krieger in Rüstung und Waffen, zwei davon zu Pferde. Ein in kurze Tunika gekleideter Mann blickt bewundernd zum Gekreuzigten empor. Die rechte Seite beherrschen zwei vornehme Reiter, von denen der Befehl zur Hinrichtung ausging Posaunenbläser verkünden das vollzogene Urteil. Gegen die Mitte zu einige Figuren in langer Toga und eine ganz in faltenreiche Gewänder gehüllte Frau, die Arme über der Brust gekreuzt. Zu äufserst auf beiden Seiten zwei Thore, wohl diejenigen der Stadt. Links im Hintergrund das Cestiusmal, rechts neben dem Eichbaum der Rovere die Meta des Romulus, jene Pyramide, die bis zur Zeit Alexanders VI in der Nähe der Engelsburg gestanden; in Stockwerke gegliedert und mit gekappter Spitze hat sie dieselbe Form wie auf dem Relief Filarete's an der Bronzethür von St. Peter. Ganz vorn und in der Mitte zwei Knaben, die den Märtyrer zu verspotten scheinen mit einem Hunde, wie auf Giotto's Allegorie der Armut.

Das vierte[4]) Relief schildert das Ende des Apostels Paulus. Zu äufserst links seine Gefangennehmung; er steht inmitten einer Gruppe von Soldaten, die dem energisch sich Sträubenden die Hände auf den Rücken binden. Unmittelbar daran

[1]) No. 229 d. Gr. Abgebildet bei Dionigi, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta, Taf. LXXIX. Mafse dieser und der übrigen Reliefs ca. 1,30 : 2,67 cm. Höhe der Figuren ca. 0,75 cm. Auch bei Grimaldi Fol. 60 u. f. Abbildungen der Reliefs in Seitengröfse, aber mit unglaublichen Ungenauigkeiten.

[2]) No. 229 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXIX.

[3]) No. 235 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXX.

[4]) No. 235 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXX.

schliefst sich die Enthauptung, die den gröfsten Teil der Tafel einnimmt. Der Heilige kniet am Boden, die Hände betend erhoben; der Henker hinter ihm holt eben zum tödlichen Hiebe aus. Links von ihm ein Offizier zu Pferde, im Hintergrund Tubabläser und ganz rechts, von Soldaten umgeben, Nero auf einem Thronsessel, das Zeichen zum Todesstreich gebend. Ein Krieger, der sich vor ihn hingepflanzt hat und dem Beschauer den Rücken kehrt, durchschneidet die Scene in wenig glücklicher Weise.

Überblickt man diese Folge von Darstellungen, so fällt in erster Linie der reine Reliefstil auf, wie er in gleicher Strenge kaum ein zweites Mal während des Quattrocento gehandhabt wurde. Auf demselben Plan ordnen sich die Figuren in wenigen, meist nur zwei Reihen hintereinander. Beinahe durchgehends ist die gleiche Kopfhöhe gewahrt; nur die Reiter, und einmal Nero mit seinen Gefolgsmännern, steigen über die Horizontale hinaus. Blofs auf zwei Reliefs, »der Heilung des Lahmen« und »der Kreuzigung Petri«, ist die Örtlichkeit charakterisiert, beide Male mit den dürftigsten Mitteln. Aber der enge Anschluss an die römische Antike beschränkt sich nicht auf diese äufserlichen Kompositionselemente. So fern diese Schilderungsweise dem breiten bildhaften Auseinanderlegen der Ghiberti'schen Reliefbehandlung, wie sie gleich in nächster Nähe Filarete's Bronzethüren aufwiesen, steht, so unberührt bleibt sie auch von der leidenschaftlichen Wucht, dem überquellenden Leben, das Donatello innerhalb eines gleich engen Rahmens zu entfalten wusste. Mehr noch als die Form, fehlt der Geist des Quattrocento. Die dramatische Belebung, die naturalistische Durchbildung, bleibt im Banne des antiken Schönheitsbegriffs befangen. Am lebendigsten ist die Gruppe der staunenden Zuschauer beim Sturz des Magiers; aber sieht man näher zu, so ist auch hier nur eine bestimmte Schablone vervielfältigt, ohne den Drang, die lebendige Welt in ihrer charakteristischen Verschiedenheit festzuhalten. Im Übrigen herrscht, statt des subjektiven Gefühlsausdrucks, der leibhaften Individualität, die allgemeine Pose eines wolgeschulten aber innerlich gleichgültigen Statistentums.

Diejenigen Antiken nachzuweisen, die hier in erster Linie bestimmend waren, hält nicht schwer. Es sind die Reliefs der Attika am Konstantinsbogen, die für die Gesamthaltung die freilich unerreichte Vorlage bildeten. Einzelnes ist sogar direkt herübergenommen, wie das mehrfach vorkommende Motiv der vom Rücken gesehenen Figur; die Form des Suggestums, auf dem Trajan thront, kehrt auf der Darstellung Simons wieder; die militärische Rüstung ist treu kopiert. Auch sonst muss die Formenwelt des Altertums herhalten. Antike Fabelwesen schmücken in flachem Relief Helme und Schilde, zum Teil von bester Ausführung. Für die Bildung von Pferd und Reiter wurde das Standbild Mark Aurels befragt, das eben damals vor der Lateransbasilika wieder aufgerichtet und auf einen neuen Sockel gestellt worden war.

Mehr nebensächlicher Natur sind die Anleihen, die bei den Reliefs Filarete's gemacht wurden: für die Darstellung von Paulus' Tod die Aneinanderreihung der beiden Momente der Gefangennahme und der Hinrichtung, für die Kreuzigung Petri die zwei Pyramiden — nach einem mittelalterlichen Stadtplan die Grabmäler des Romulus und Remus — als Wahrzeichen der Stadt Rom.

Nach alledem ist wohl zu sehen, dass der Schöpfer dieser Werke kein Mann von fest markierter Persönlichkeit und originellem künstlerischen Wollen war. Man wird ihn nach Schulung und Temperament unter jenen Römern suchen müssen, die, mit ihrem Hauptmeister Paolo Taccone an der Spitze, sich inmitten der von allen Enden Italiens der ewigen Stadt zuströmenden Marmorbildner ein partikularisti-

sches Gepräge zu wahren wussten. Ohne starke Begabung sind sie nicht im Stande, die Antike, der sie auf Schritt und Tritt begegnen, selbständig zu verarbeiten. Nur in Einzelheiten bricht das Naturgefühl wie ein plötzlicher Lichtstrahl aus der realen Welt durch. Manche Köpfe zeigen die Absicht auf bildnishafte Durchbildung, das Gewand ist stofflich gut charakterisiert, die Bewegung des sich emporrichtenden Krüppels ist von überraschender Wahrheit, einige Pferde sind trefflich belebt. Daneben deuten gewisse stilistische Eigenheiten, wie die leicht geöffneten Lippen, die Fältchen in den Augenwinkeln, die doppelten Wülste zwischen den Augenbrauen, die tiefgebohrte Pupille, die eigentümliche Haarbehandlung auf die Nähe Mino's. Auch für das trefflich behandelte flache Relief der Hintergrundfiguren hat er die Muster geliefert.

Dass eine so umfangreiche Aufgabe nicht ohne die Beihülfe von Gesellenhänden durchgeführt wurde, ist von vornherein anzunehmen. In der That macht sich eine Ungleichmäfsigkeit der Behandlung an vielen Stellen geltend. Sie geht indes über die technische Manipulation nicht hinaus. Der Entwurf des Ganzen und der überwiegende Teil der Ausführung ist das Werk eines Einzigen. Für eine nähere Bestimmung dieses Künstlers fehlt aber jeder Anhalt.[1])

Dagegen ist es mehr als wahrscheinlich, dass der Anteil dieses Meisters an dem Monument hiermit nicht erschöpft ist. Neben den Reliefs gehörten zum bildnerischen Schmuck des Tabernakels noch zwölf Apostelstatuen, die in Wandnischen der Grotten aufgestellt sind. Überblickt man die Reihe, so erkennt man sofort bei zweien der Jünger die Stilgewohnheit des unbekannten Römers.

Es sind Philippus und Petrus.[2]) Der Einfluss Mino's ist auch hier nicht zu übersehen, aber man kann nicht sagen, dass er zum Vorteil ausgeschlagen. Die befangene Haltung, die übertriebene Spielbeinstellung, die verunglückten Proportionen stammen direkt von ihm her. Auch technische Eigentümlichkeiten wurden ihm abgeschaut, wie die Behandlung des spärlichen Haares und Bartes und die tiefgebohrten Augensterne. Die Gewandung dagegen trägt völlig den lokalrömischen Schulcharakter. Sie hat den reichen und energischen Faltenwurf antiker Rednerstatuen, so wie ihn Paolo Romano um seine Figuren legt. Damit ist auch der Meister genannt, dessen Einwirkung neben derjenigen Mino's bestimmend war. Die Bildung der Augen, der Ausdruck des geöffneten Mundes haben die nächste Verwandtschaft mit Paolo, ja dessen Petersstatue im Durchgang zur Sakristei scheint geradezu das Muster für den Kopf und die Handhaltung des Petrus am Tabernakel abgegeben zu haben.

---

1) Woher der Name Andrea Argenti stammt, mit dem die Grottenführer die Skulpturen des Sixtus-Tabernakels belegen, vermag ich nicht anzugeben; aus litterarischen Quellen wohl kaum. Vermutlich aber findet sich unser Künstler unter jenen Meistern genannt, die am Triumphbogen Alfonso's in Neapel arbeiteten. Die Reliefs mit dem Einzuge des Königs über dem Thorbogen, dann jene an der Seite zeigen die gröfste Verwandtschaft mit den Darstellungen des Tabernakels. Auf dieselbe Hand geht in Rom das Reiterrelief des Antonio Rido in Sta. Francesca romana zurück. Die nähere Begründung muss ich auf eine umfassende Darstellung der römischen Renaissance-Plastik versparen, zu deren Publikation ich mich mit Herrn Professor Schmarsow, mit dem ich auf diesem Gebiet der Spezialforschung zusammentraf, seit geraumer Zeit geeinigt habe.

2) No. 230 und 233 d. Gr. Höhe der Statuen ca. 1,30. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXVIII. Beide Hände des Philippus ergänzt.

Aus den übrigen Statuen heben sich noch zwei als leicht bestimmbares Künstlergut heraus. Mino da Fiesole, der während des Jahrzehnts nach Pauls II Tod die römische Plastik bestimmt, dessen Existenz in jedem bedeutenden Werk zu spüren ist, sei es, dass er selbst mit Hand anlegt, sei es, dass seine resolute, aber oberflächliche Kunst schwächere Kräfte zur Nachfolge reizt, hat auch an dem Sixtus-Tabernakel mitgeholfen. Sein Anteil sind die beiden Apostel Mattheus und Jacobus major.[1] In der Anordnung nahezu übereinstimmend, halten sie in der Linken ein Buch, während die Rechte in nichtssagender Bewegung an der Hüfte klebt; der Mantel, über eine Schulter fallend, verhüllt in seinen reichen Falten die untere Hälfte der Figur. Stilistisch stehen sie seinen Evangelisten am Grabe Pauls II zunächst. Die stark durchgebogene Haltung, das seitwärts abstehende Spielbein, das Antlitz mit dem halboffenen Munde und die tiefe Furche zwischen den emporgezogenen Brauen, endlich die in scharfem Winkel über dem Schienbein aufeinanderstofsenden Gewandfalten, die sich oberhalb des Fufses zusammenbauschen, sind die charakteristischen Elemente seiner Manier um die Mitte der siebziger Jahre.

Die bisher genannten Apostel ragen in nichts über das Mittelgut hinaus, das die Nischen römischer Monumente füllt. Ein neues Element bringt erst die Statue des jüngeren Jakobus,[2] die mit ihrer jugendlichen Frische und der freien Anmut der Bewegung wie ein Fremdling neben dieser Nachbarschaft dasteht. In langsamem Vorschreiten begriffen, den linken Fufs eben vom Boden hebend, den er noch mit der Spitze berührt, hält der Apostel mit der Rechten das eine Ende des Mantels in Gürtelhöhe, während er mit der erhobenen Linken das andere über die Schulter hervorzieht. Das jugendschöne Antlitz blickt frohen Mutes in die Ferne. Est ist, als bräche er just auf, um hinauszuziehen in lebendigem Wort die Lehre seines Meisters zu verkünden. Diese einheitliche Belebung der ganzen Figur wird ergänzt durch lebendigste Durchbildung im Einzelnen. Die Gewandung legt sich, trotz des antikisierenden Faltenwurfs, weich um die Gliedmafsen, der Mantelsaum ist fein gekräuselt. Die Hände bewegen sich leicht im Gelenk und sind mit sicherer Empfindung für ihre Ausdrucksfähigkeit gebildet. Ein schlanker Hals, dem zwei Querfalten individuelles Gepräge geben, trägt das jugendliche Haupt. Reiches Gelock fällt bis auf die Schultern, während sich ein dichter Haarringel mitten über die Stirn legt. Was dem Antlitz aber seinen besonderen Zauber verleiht, ist der feingeschnittene, in den Winkeln leicht hinaufgezogene Mund. Für das hohe Seitenlicht der Kirche berechnet, erhält das Gesicht seine volle Wirkung aber erst, wenn man es von oben beleuchtet. Da legt sich ein Hauch warmen Lebens über die feinen Züge und ein aufblühendes Lächeln bewegt die Lippen. Dieses Leben, dieses Lächeln grüfst wie eine Erinnerung an Florenz. Und deswegen war es nötig, länger bei dieser Statue zu verweilen, weil die Elemente einer bekannten Formanschauung, die man wieder zu finden meint, vielleicht ein Licht werfen auf die Frage nach dem Künstler des Werkes.

Der Florentiner nun, dessen Hand hier nachgewirkt hat, ist Antonio Rossellino. An ihn gemahnen das vollwangige Gesichtsoval, die Bildung des Mundes, die Nase mit ihren hochgeschwungenen Nüstern, die weichen Kanten der Augenlider, die kecke Lockenfrisur, selbst das über der Brust eng schliefsende Gewand, das von zwei

[1] No. 227 und 237 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXVIII u. X.

[2] No. 2 d. Grotten. Abgeb. b. Dionigi, Taf. X.

Knöpfen zusammengehalten wird. Nur der Mantel mit seinem gradzügigen Faltenwurf klingt an die spezifisch römische Gewöhnung an.

Als Resultat der stilistischen Betrachtung hätten wir demgemäfs auf einen Künstler zu raten, der, aus der Werkstatt Rosselino's hervorgegangen, jung genug war, um sich noch treu an die Ausdrucksweise des Meisters zu halten, und doch auch bildsam genug, um den Einflüssen der ewigen Stadt nicht spröd gegenüber zu stehen. Und mit diesem Ergebnis stimmt in ganz auffallender Weise überein, was von anderer Seite über den Bildhauer des Sixtus-Tabernakels berichtet wird. In seinen Wunderwerken der Stadt Rom, die um wenig mehr als dreifsig Jahre nach Errichtung des Altargehäuses geschrieben wurden, nennt es Albertini:[1] manu Mathei Pullarii Flo. sculptoris praeclariss. Diese Notiz wurde von allen späteren Schriftstellern, die über das Werk sprachen, übernommen, von den älteren ohne Prüfung, von den neueren ohne rechten Glauben. Wer nun dieser Matheus Pullarius oder auf gut florentinisch: Matteo Pollajuolo sei, sagt Vasari am Schluss der Lebensbeschreibung des Simone del Pollajuolo, genannt Cronaca.[2] »Es hatte Cronaca einen Bruder, Namens Matteo, der sich der Bildhauerei widmete und bei dem Bildhauer Antonio Rossellino lernte, und, obgleich er aufgeweckten Geistes war, gut zeichnete und in Marmorarbeiten Erfahrung hatte, kein fertiges Werk hinterliefs; denn da ihn der Tod mit neunzehn Jahren hinwegraffte, vermochte er das nicht zu halten, was sich Jeder, der ihn kannte, von ihm versprach.« Hierzu bemerken die Annotatoren, dass er 1452 geboren war und nach 1469 nicht mehr in Florenz erwähnt wird.[3] Auf der Stammtafel erscheint er als der älteste unter vier Brüdern.

Wichtig ist nun vor Allem und giebt dem Bericht Albertini's seinen besonderen Nachdruck, dass Vasari's Charakteristik des Matteo sich völlig mit dem Bilde deckt, das man Angesichts der Jakobusstatue von ihrem Urheber gewinnt. Freilich steht dagegen in bedenklichem Widerspruch die Behauptung seines frühen Todes, denn wenn er wirklich mit 19 Jahren gestorben wäre, hätte er kaum die Thronbesteigung des Rovere erlebt. Wägt man aber die Stimmen der beiden Gewährsmänner gegen einander ab, so kann wohl kein Zweifel sein, auf welcher Seite die Wahrscheinlichkeit liegt. Bei Albertini eine positive Versicherung, die sich um so glaubwürdiger giebt, als er nicht einen Namen von hellem Klang nennt, sondern einen kaum gekannten, der hier zum ersten Mal in Verbindung mit einem bestimmten Werk erscheint; bei Vasari dagegen eine Notiz von mehr nebensächlicher Bedeutung, die ihre genaue Fassung ebensogut seinem Streben nach einer abgerundeten Darstellung verdanken kann. Auch hat sich eine Bestätigung von Matteo's Tod in florentinischen Urkunden nicht gefunden, er wird einfach nicht mehr erwähnt — eben weil er, wie man jetzt hinzufügen kann, seine Thätigkeit an einen anderen Ort verlegt hatte. Ob dies in der That schon unmittelbar nach 1469 geschehen, lässt sich aus dem Fehlen weiterer Nachrichten allein nicht schliefsen. Zudem nimmt ihn das Sixtus-Tabernakel kaum vor 1474 in Anspruch. Es erscheint aber nicht ausgeschlossen, dafs er schon früher Florenz verlassen, wenn man sich erinnert, dass seinem Meister Rossellino um 1470 die Ausstattung der Piccolominikapelle in Montoliveto zu Neapel übertragen wurde.

---

[1]) Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae Fol. 84b.

[2]) Vasari, ed. Milanesi IV, 454.

[3]) Irrigerweise sprechen sie von Bronze-Aposteln, die nur zum Teil nach den vatikanischen Grotten versetzt worden wären.



Und alles spricht dafür, dass Matteo von diesen Arbeiten her, seien sie nun in Neapel selbst oder in Florenz ausgeführt worden, nach Rom gekommen. Was der Figur des jüngeren Jakobus ihren Wert giebt, die lebendige sichere Haltung, die feine Formempfindung, die weiche geschmeidige Behandlung der Gewänder, zeichnet, nur in noch höherem Mafse, schon die beiden Heiligenstatuen des Piccolomini-Altars aus. Ja diejenige links vom Anbetungsrelief scheint das ziemlich direkte Vorbild für den Andreas[1]) des Konfessionstabernakels geliefert zu haben. Ein ältlicher Mann, das Haupt mit den langen Locken und dem stattlichen zweigeteilten Bart leicht geneigt; er liest aus dem offnen Buch in seiner Linken und wie Einer, dem diese Beschäftigung nicht leicht wird, sprechen die halbgeöffneten Lippen die Worte leise nach. Auch das eigentümliche Mantelmotiv ist beiden Statuen gemein. Den rechten Arm freilassend, ist das eine Ende über die linke Schulter geworfen, während das andere von hinten vorgezogen in reichen lockeren Falten über den erhobenen linken Vorderarm fällt. Die herabhängende Rechte drückt an den Oberschenkel des Spielbeines den Rest eines Kreuzschaftes, ein Attribut, das in analoger Weise dem Heiligen des Piccolomini-Altars beigegeben ist.[2]) Nicht ebensolche Züge unmittelbarer Nachahmung verbinden die zweite Statue des Altars mit einer der römischen Apostelfiguren. Indes weist sie dennoch ein Motiv auf, dem wir schon beim Jakobus begegneten und das um so bemerkenswerter ist, als es meines Erinnerns bei keiner der lokalrömischen Gewandfiguren getroffen wird. Ich meine die Art, wie die eine freie Hand den Mantelsaum fasst, als hätte sie ihn eben erst ergriffen und vom Rücken her vorgezogen; die nächste Bewegung würde die Hülle um den Körper schlagen. Das bringt ein Element der Aktion bei, das von lebendigster Wirkung und doch nicht zu vordringlich ist, um die statuarische Ruhe der Haltung zu schädigen. Der nächste Apostel, an dem wir dieses Moment finden, ist durch die Inschrift als Matthias[3]) bezeichnet. An Trefflichkeit der Durchbildung steht er dem Jakobus mindestens gleich, übertrifft aber den Andreas. Das Gesicht mit dem charakteristischen Rossellinotypus ist weich und formvoll wie in Thon modelliert, dabei doch von einer Breite der Behandlung, die bewusst mit der Wirkung auf die Ferne rechnet. Tüchtige Schulung spricht sich in den klar funktionierenden Hand- und Fingergelenken und in der einfachen, aber der Natur abgesehenen Faltengebung aus. Nicht auf derselben Höhe steht der Thomas,[4]) der doch nach dem Schnitt der Gesichtsteile, der sicheren Haltung sich den genannten Statuen anreiht. Ein kurzhaariges Haupt mit langem Bart; in der Linken, die gleichzeitig den über das Spielbein gezogenen Mantel hält, ein geschlossenes Buch. Der rechte Arm bis zum Ellenbogen roh ergänzt; aber auch die linke Hand, dann vor Allem die Füfse lassen Matteo's sorgfältige und verständnisvolle Durch-

[1]) No. 234 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXVIII. An dem Gewandsaum und den Knöpfen des Gebetbuchs haben sich noch Spuren von Vergoldung erhalten (Albertini: quod quidem opus mirandum Syxtus IIII restituit auroque exornavit).

[2]) Dieser Heilige ist sicher gleichfalls Andreas (der andere wahrscheinlich Jakobus, die Namensheiligen der beiden Brüder des Stifters Antonio Todeschini-Piccolomini, Herzogs von Amalfi), und weder Johannes oder Lukas, wie der Cicerone (p. 389) noch Markus oder Matthaeus, wie die Vasari-Annotatoren (III, 85) behaupten. Der Irrtum erklärt sich daraus, dass zwischen den Guirlanden am Sockel die Evangelistensymbole angebracht sind, so dass man unter Andreas das Oechslein, unter der Statue rechts den Löwen sieht. Auch die Halbfiguren darüber scheinen nach den Spruchbändern eher Propheten als Evangelisten zu sein.

[3]) No. 220 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXVII.

[4]) No. 238 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. X.

arbeitung vermissen. Noch augenfälliger wird dieser Mangel bei den Statuen des hl. Simon und Bartholomaeus.[1]) Die rohe unfertige Ausführung könnte es überhaupt zweifelhaft erscheinen lassen, ob hier noch der treffliche Schüler Rossellino's in Frage käme, wenn nicht doch in der Anlage und dem Typus der Figuren seine Anschauung durchbrechen würde. Der Bartholomaeus weist sogar das bekannte Gewandmotiv auf, freilich in besonders unglücklicher Anordnung. Es ist kein Zweifel, dass hier eine vergröbernde empfindungslose Hand im Spiel war, die widerwillig und unfähig zugleich die Fertigstellung der fremden Arbeit übernahm.

Woher diese Erscheinung? Sollte Vasari doch mit seinem Bericht über den frühen Tod Matteo's, vielleicht unbewusst, Recht gehabt und nur geirrt haben, als er seine Lebenszeit auf 19 Jahre einschränkte. Fast hat es den Anschein. Denn durch einen anderen Auftrag ist der Künstler gewiss nicht abgezogen worden. Man begegnet seinen Gestalten nirgends sonst in Rom; kein Dokument nennt seinen Namen. Und es wäre sicher nichts Unbedeutendes gewesen, das ihn bewogen hätte, die Ausschmückung des Hauptaltars von St. Peter im Stich zu lassen. Hier aber war, wie wir sahen, seine Thätigkeit von kurzer Dauer. Nur drei Statuen kommen ganz auf seine Rechnung, an die vierte hat er schon nicht mehr die letzte Feile legen können und von zweien gehört ihm wohl nur der Entwurf. Alles Übrige steht seiner feinen florentiner Art fremd gegenüber.

Nicht ebenso ohne weiteres lassen sich die beiden letzten Figuren auf eine fassbare Künstlergestalt zurückführen. Dem Meister der Reliefs am nächsten kommt noch der Johannes.[2]) Der jugendliche Kopf mit dem kleinen, halbgeöffneten Munde, den gesenkten, scharf geschnittenen Lidern und den mit der Stirn beinahe in einer Fläche liegenden Augendeckeln klingt an die Bildung an, die Mino seinen Frauengesichtern giebt. Florentinisch ist auch die Art, wie die beiden Mantelseiten unter dem Halse durch eine lange Nestel verbunden sind, während die reiche Drapierung und die graden, kräftig gehaltenen Faltenzüge einer mehr antikisierenden Richtung angehören. Dagegen weist die stark und einseitig ausgebogene Gestalt und die enge Fufsstellung auf einen eigentümlich zurückgebliebenen Künstler, wie er wohl nur in der römischen Lokalschule mit ihrer unstätigen Entwickelung und zusammenhanglosen Beeinflussung von Aufsen gedeihen konnte. Zeigen sich hier aber noch immer Züge einer mit Empfindung gestaltenden Hand, so ist die Statue des Thaddeus[3]) nichts als die Werkstattarbeit eines römischen Gesellen. Dieser unverstandenen Behandlung der Gewandung, der rohen skizzenhaften Durchführung sind wir indes schon begegnet. Derselbe Gehülfe, dem die Fertigstellung jener Statuen anvertraut wurde, die ich dem Matteo Pallojuolo zuschrieb, hat hier ein im Wesentlichen eigenhändiges Werk hingestellt. Im Wesentlichen, denn es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch diesmal ein Entwurf oder eine Skizze Matteo's zu Grunde lag, die durch die brutale Ausführung in ihren allgemeinsten Umrissen hindurchzuwirken scheint.

Ziehen wir kurz die Summe der stilkritischen Untersuchung, so stellt sich als Hauptergebnis der Nachweis heraus, dass Albertini's Aussage über den Künstler des Tabernakels, mit einer grofsen Einschränkung zwar, als haltbar angesehen werden darf. An Matteo Pallojuolo, der sich als feinsinniger Nachahmer der Rossellino'schen

[1]) No. 226 u. 228 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. XXVII u. LLXXVIII.
[2]) No. 236 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXVIII. Die rechte Hand ergänzt.
[3]) No. 225 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. LXXVII.

Weise zeigt, schliefst sich unmittelbar ein handwerksmäfsig arbeitender Römer an. Am ausgiebigsten aber wurde ein anonymer römischer Meister beschäftigt, für den der Name wohl noch gefunden werden dürfte. Ihm gehören die historischen Reliefs und zwei Statuen; eine dritte steht ihm wenigstens nahe. Während sich hier neben der lokalen Tradition schon die Einwirkung Mino's geltend macht, so nimmt dieser letztere dann mit zwei Apostelfiguren direkt Teil an der Kompagniearbeit.

Ja, Vieles deutet darauf, dass ein Werk seiner Hand auch für die Gesamtanlage des Tabernakels die Anregung gegeben hat. Jch meine, jenes stattliche Ciborium, das Mino im Auftrage des Kardinals d'Estouteville im Anfang der sechziger Jahre für den Hauptaltar von Sta. Maria Maggiore angefertigt und dessen bildnerische Reste heute in der Kirche und in der Sakristei eingemauert sind. Freiskulpturen fehlten ihm freilich, aber den Kern des plastischen Schmucks bildeten auch hier vier grofse Reliefs, die den vier Seiten der Tabernakel-Attika eingefügt waren. Dass das Konfessionstabernakel von St. Peter dieselbe Anordnung zeigen musste, leuchtet ohne weiteres ein. Es gab für die grofsen Historien schlechterdings keinen anderen Platz, ob nun die Säulen, die das Gehäuse trugen, am Boden oder erst auf dem Altar aufsetzten. Diese letztere Form giebt, wie ich schon erwähnte, die Zeichnung bei Grimaldi, die denn auch in der Mitte des Frieses der Vorderseite die Darstellung von Petri Kreuzigung aufweist. Neben dem Relief finden sich jederseits zwei Apostel in Nischen. Da die Rückseite dasselbe Material aufbraucht, bleiben für die beiden seitlichen Friesbänder je ein Relief und zwei Statuen, was ganz gut passt, wenn man bedenkt, dass das Ciborium dadurch, dass es direkt auf dem Altartisch steht, sich auch dem rechteckigen Grundriss desselben anfügen musste. Auch dass die Statuen in Nischen untergebracht sind, wird keinen Widerspruch wecken. Ihre eigentümlich flache Bildung, die strengen und einfachen Umrisslinien sind auf den Schattenschlag der Nische und eine im wesentlichen reliefmäfsige Wirkung berechnet. Von dieser Seite liefse sich gegen Grimaldi's Abbildung kaum etwas ernstliches einwenden. Er erscheint diesem Werke gegenüber auch um so viel glaubwürdiger denn bei seinen Rekonstruktionen der anderen Monumente, als das Tabernakel ja bis 1592 an seiner alten Stelle verblieb und er bereits seit 1581 im Dienst der Petersbasilika stand. Er hat es also in seinem ursprünglichen Zustand gesehen, ja er hat es mit dem Auge Eines gesehen, der für die archäologische Seite der Frage einen lebendigen Sinn hatte und aus dem allgemeinen Ruin zu retten suchte, was zu retten war. Denn er ist es, der eben in dem Jahre 1592, kurz vor Abbruch der Tribuna, die Aufnahme einer Beschreibung und Abbildung des grofsen Mosaiks der Apsis veranlasste.

Nun befindet sich aber in einer Seitenkapelle der Grotten noch ein umfangreiches Relief[1]), das nach Bezeichnung und Stil ebenfalls zum Sixtus-Tabernakel gehörte. So wie es dort eingemauert ist, besteht es aus acht schmalen Feldern, die von kannelierten korinthischen Pilastern eingerahmt sind. Zwischen diesen sieht man durch eine Archivolte in eine Halle mit flacher kassettierter Decke. Der vorderen Bogenöffnung entspricht eine gleiche im Hintergrund, die in vier Fällen den Blick auf einen von einem Kreuzgewölbe überspannten Raum offen lässt. Eine dichte Menschenmenge füllt die Halle, doch so, dass immer nur eine Figur den Raum zwischen den Pilastern einnimmt, von den Hintenstehenden aber nur die Köpfe sichtbar werden. Zu äufserst links sitzt Nero auf dem Klappstuhl in gezwängtester

[1]) In der Capella Sctae Mariae Praegnantium. No. 37 d. Gr. Abgeb. b. Dionigi, Taf. XXIII. Photographiert in der Coll. Parker No. 2993.

Stellung. Es folgen ein Krieger im Schuppenpanzer, nach links gewandt; ein bärtiger Mann von vorn gesehen, in langer Toga, die entblöfsten Arme über der Brust gekreuzt; dann wieder ein Soldat im Profil nach rechts, die Hand am Schwertgriff; ein anderer links hin gewandt, am Arm einen sechseckigen Schild; ferner ein Mann mit struppigem Haar und kurzem Bart, dem ein hinter ihm stehender die Hand auf die Schulter legt; ein Krieger, den runden Schild auf den Boden stützend; endlich noch ein Mann im faltigen Gewand; die drei letzten nach aufsen blickend. Trotz der stellenweise ganz handwerksmäfsigen Ausführung, der unbeholfenen Haltung und schlechten Proportion einiger Figuren findet sich genug des stilistisch übereinstimmenden, um wenigstens für die Leitung den Meister der anderen Reliefs in Anspruch zu nehmen. Ein besonderes Gewicht ist auch hier auf die ornamentale Ausstattung der kriegerischen Rüstung gelegt; die Helme tragen in flachem Relief Amoretten, einen Kampf mit einem Drachen, einen Mann der auf einem Seeungeheuer reitet; die letztere Darstellung ist mit viel Verständnis für das Nackte gebildet.

Es entsteht jetzt die Frage: wie ist diese Tafel dem übrigen Schmuck des Sixtus-Tabernakels einzuordnen? Ist Grimaldi's Zeichnung auch nur halbwegs richtig, so lässt sie sich als Ganzes schlechterdings nicht unterbringen. Bei genauerer Betrachtung ergiebt sich aber in der That, dass das Relief aus acht einzelnen Stücken zusammengeflickt ist. Schon die perspektivische Divergenz des architektonischen Hintergrundes lässt die gegenwärtige Zusammenstellung widersinnig erscheinen. In vier Fällen verkürzt sich die Kassettendecke nach links, in den anderen nach rechts hin. Überdies ist jedes Relief von zwei Pilastern mit voll ausgebildetem Kapitell flankiert und bildet so auch äufserlich ein geschlossenes Ganzes. Äufserlich, denn ihrem Wesen nach gehören sie allerdings zusammen; erst durch ihre Aneinanderreihung wird die Bedeutung der räumlichen Anordnung wie des Vorganges verständlich. Es ist ohne Weiteres klar, dass man durch eine Reihe von Arkaden in eine langgestreckte Halle blickt, in der die beiden Apostel Petrus und Paulus von Soldaten vor den Richterstuhl Nero's geführt werden. Sobald man die einzelnen Teile auseinanderreifst, ist es um die eigenartige Wirkung dieser Komposition und um ihre Deutlichkeit geschehen.

Aber es bleibt kein anderer Ausweg, und Angesichts der starken äufseren Gründe, die dafür sprechen, ist dem Künstler der Vorwurf der Geschmacklosigkeit nicht zu ersparen. Indes sieht man sich auch jetzt noch bei Grimaldi vergeblich nach einer zweifellosen Andeutung um. Zwar zeigt seine Skizze auf der Vorderseite des Altartisches rechts und links von der gewölbten Öffnung, durch die man in die Grabkammer sah, je zwei überhöhte rechteckige Rahmen, die zwischen sich einen ovalen haben. Soll damit unseren Reliefs der Platz angewiesen sein, so kämen die vier anderen vermutlich an die Rückwand des Altars, die Seitenflächen wären leer ausgegangen. Ich wüsste nicht, dass sich aus dem Charakter dieser Skulpturen ein Einwand gegen eine derartige Verwertung derselben erheben liefse. Der Untersicht an der Kassettendecke entspricht die Aufsicht auf den Fufsboden. Demgemäfs liegt der Horizont etwa in der Mitte des Reliefs, was mit der Augenhöhe des Betrachters übereinstimmt, wenn man sich erinnert, dass mehrere Stufen vom Kirchenpflaster zum Altar emporführten. In dieser Nähe wäre auch das äufserst delikat behandelte Ornament zu seinem Recht gekommen. Auch dass ein Teil der Reliefs flüchtiger ausgeführt wurde, fände seine Erklärung darin, dass er eben für die hintere, der dunklen Tribuna zugekehrte Wandung bestimmt war. Auffällig bleibt aber, dass während Grimaldi den plastischen Schmuck des Frieses deutlich charakterisiert, an

der Altarfront jeder Hinweis auf figürliche Elemente fehlt. — Für mehr als eine Hypothese reicht das Material nicht aus. Ich kann daher nicht umhin, ein Auskunftsmittel zu erwähnen, das mir Herr Prof. Schmarsow vorschlägt. Darnach wären die Reliefstücke an die Bedachung des Ciboriums zu versetzen. Den Säulen entsprechend hätte man sich an den vier Ecken vorgekröpfte Pfeiler zu denken, deren Seiten dann für je einen Streifen der zerlegten Tafel den nötigen Raum bieten würden. An einer Rechtfertigung, das Tabernakel dergestalt zu rekonstruieren, fehlt es nicht. Bei dem Ciborium Mino's in Sta. Maria maggiore wurden die Reliefbilder von Eckpfeilerchen flankiert, eben solche finden sich an dem Altargehäuse der Lateransbasilika auf einem Fresko Pinturicchio's in der Libreria, ja selbst an dem Tabernakel, wie es der Querschnitt von Alt-St. Peter bei Bonanni zeigt. Ein Übelstand bei dieser Annahme freilich ist, dass sie Grimaldi's Abbildung völlig über den Haufen wirft. Diese ist aber das einzige annähernd authentische Dokument über die Gestalt, die das Konfessionstabernakel der Petersbasilika durch die monumentale Gesinnung Sixtus' IV erhalten hatte.

DER ALTARSCHREIN DES LICENCIATEN GONZALEZ IN S. SALVADOR ZU VALLADOLID

VON C. JUSTI

Vor Jahren, auf dem Wege nach Madrid, hielt ich mich auch einige Tage in Valladolid auf, in dessen Museum man, wie es heifst, die Berruguete, Juan de Juni und andere Bildhauer des XVI Jahrhunderts so gut beisammen sieht. Dieses Museum ist eine der schwersten Prüfungen, die dem Freund der Kunst beschieden sein können. Es würde ein Schatten auf die alte Residenz der Könige von Kastilien werfen, wenn nicht das Auge sich von den 246 Skulpturen und 742 Gemälden, draufsen an dem Anblick verfallender gotischer und plateresker Bauwerke malerisch erholen könnte.

Bei solchen Städtedurchforschungen freut man sich immer auf das nach Abarbeitung des Programms uns zu gönnende programmlose Nachspiel: die letzte Wanderung, wo man den Zufall zum Wegweiser nimmt, gehoben durch das Gefühl des Überstandenen und durch die Hoffnung, dass der gute Stern uns noch irgend etwas Unbekanntes in den Weg werfen werde, zum Trost für Enttäuschungen. Spanien gewöhnt ja an das Unerwartete. Diesmal nun schien der gute Stern wirklich pünktlich zu sein.

Ich befand mich, es war am Nachmittag des 21. März 1876, vor einem etwas versteckt liegenden Tempel, der in Richard Fords Handbuch fehlte, der Pfarrkirche von S. Salvador. Die Fassade, in gutem plateresken Stil, enthielt in Nischen die Gestalten des Englischen Grufses und der Verklärung auf Tabor. Das Innere schien freilich die Verheifsung des Titelblattes nicht halten zu wollen. Man tritt in eine breite Halle, an den Seiten dunkle, barocke Kapellen, kaum eine Spur hie und da von dem, was vor dem Jahre 1631 dagestanden hatte, in welchem wahrscheinlich ihr Patron, der Admiral von Kastilien die Verschönerung der Kirche vorgenommen. Nur die Quergurte verrieten noch, dass es ein gotischer Bau gewesen war, mit einem Schiff von aufserordentlich weiter Spannung und Auflösung der Seitengänge in Kapellen, in der Art des katalonischen Spitzbogenstils.

Aber in der Südostecke war eine Kapelle anno 1631 vergessen worden. Sie stammt aus der Zeit, als Ferdinand und Isabelle in Valladolid residierten. Diese Kapelle, St. Johannes dem Täufer gewidmet, hatte, so erfuhr ich von dem unvergesslichen, selbst für einen Kastilier ungewöhnlich rauhen Küster, bis vor Kurzem als Rumpelkammer gedient; eben war sie geräumt, neu getüncht und die am Kämpfersims herumlaufende Inschrift aufgefrischt worden. Der Grundriss ist unregelmäfsig; nicht so das Gewölbe, von dessen beiden Jochen das absidale ein Sterngewölbe hat. Einige Stufen führten zu dem durch alte Schranken abgeschlossenen Altarraum. Klugerweise hatte man dem grofsen Altarschrein ebenfalls neuen Glanz zu verleihen verzichtet. Dieser Altarschrein, heifst es, diente einst den De la Cerda's als Trag- und Feldaltar, wenn sie mit ihrem Aufgebot zu den Heeren Kastiliens ins Feld rückten. D. Pedro de la Cerda, † 1549, Sohn des ersten Herzogs von Medina Celi, ist, wie die Kopie einer Inschrift meldete, hier begraben. Das Denkmal mit dem Sarkophag, das noch Vitores im Jahre 1854 sah, ist verschwunden. Der Stifter der Kapelle war indes aus einer anderen Familie. Bei der Dunkelheit der nur durch ein einziges kleines, bemaltes Fenster erhellten Kapelle wurde das Auge zunächst angelockt durch jene schöne, lange, klare, in gotischen Minuskeln gemalte, wenn auch im Satzbau etwas verworrene Inschrift:

A gloria de Dyos y de nra señora y a ...... sant jvã bavtis|ta esta capilla mãdo hazer el licenciado gõcalo gõcalez de Yllecas oydor del concejo del rey dõ fernãdo e de la reyna doña Ysabel nros ceñores | en uno con doña marina de estrada su muger pa cy y pa cvs hereds ppetvamẽte la avdotãron es|ta capilla mas e dornamẽtos lo mejor q pvdierõ e mãdarõ hazer este rretablo en | el ql se acento aq en comiẽco del año del señor de mill e quiẽtos qtro qñdo cvs altezas acabaron de ganar el rreyno de napoles e la capilla de cãteria se acabo en abril de mccccxcii qñdo la destrn de los moros destos rreynos fveõ cõvertados a nra sãta fe catholica por yndustria e armas de svs altezas. [restaurado en mdccclxxvi.]

Zur Ehre Gottes und Unserer Lieben Frau und zu .... S. Johannis des Täufers liefs diese Kapelle errichten der Licenciat *Gonzalo Gonzalez de Yllescas,* Beisitzer im Rat des Königs D. Fernando und der Königin D. Isabel Unserer Herren, zusammt mit *D. Marina de Estrada* seiner Ehefrau, sich und ihren Erben für und für. Auch statteten sie diese Kapelle aus mit Schmuck nach ihrem besten Vermögen, und liefsen diesen Retablo machen in .. . Welcher hierselbst aufgestellt ward im Beginn des Jahres des Herrn 1504, gerade nachdem Ihre Hoheiten das Reich Neapel eingenommen hatten. Die Kapelle ward in Steinarbeit vollendet im April des Jahres 1492, zur Zeit der Vernichtung der Mauren dieser Reiche: sie wurden zu unserem

heiligen Katholischen Glauben bekehrt durch die Politik und die Waffen Ihrer Hoheiten.[1])

Der Altarstock, der also im Todesjahr Isabella's der Katholischen aufgestellt wurde, ist ein Schnitzwerk, dessen mittlere Nische eine treffliche Statuette des Dedikationsheiligen einnimmt; zu den Seiten sechs, und oberhalb noch eine siebente Historie aus seinem Leben und Ende; und endlich in der Staffel drei kleinere Passionsscenen und die Wappen der Stifter, von Engeln gehalten. Die Figürchen in Hochrelief sind reichlich vergoldet, aber wenig bemalt, und ordnen sich, ungezwungen der Kreis- und Halbkreislinie folgend, in Nischen ein, Chörchen, mit blauen Kappen und vergoldeten Gurten und Abhänglingen. Sie haben eher kurze Verhältnisse, die Köpfe halten sich in ziemlich engem Kreis um einen länglichen Typus, doch sind sie lebendig und ansprechend; Haltung und Bewegung natürlich und würdevoll, die Erzählung klar. Es ist der Stil der niederländischen Bildschnitzerei um 1500.

Der Hauptteil des Bildschirms sowie die Praedella werden durch innere und äufsere in Oelfarbe bemalte Flügelthüren von Eichenholz verschlossen. Diese Gemälde erweckten, obwohl durch eine fast vierhundertjährige Kruste von Rauch und Staub verschleiert und von spärlichem Licht erhellt, die Ahnung von etwas nicht Gewöhnlichem, und zwar ebenfalls aus Niederland. Sie schienen vollkommen unberührt.

Die Praedellatafeln (89 qcm), die am besten zu betrachten waren, machten freilich an diesem ersten Eindruck wieder etwas irre. Innen sieht man auf zwei Tafeln den Licenciaten und Rat Gonzalez und seine Ehefrau mit den Familienangehörigen ihres Geschlechts, sowie die Väter Augustin und Hieronymus; aufsen den dritten und vierten Evangelisten und die beiden Stifter der Bettelorden. Der Donator, ein kräftiger Mann, trägt eine cylindrische rote Mütze, Buch und Rosenkranz liegen vor ihm.

Diese Malereien nun stellten sich alsbald heraus als Arbeit eines Meisters der kastilischen Schule jener Tage, tüchtig und ehrlich, aber unbeholfen in der Zeichnung und hart in den Umrissen, trüb in der Farbe, platt und kraftlos im Plastischen.

Die grofsen Flügel bestehen aus vier Tafeln. Geschlossen, breitet sich ein einziges Gemälde vor uns aus, die *Messe des hl. Gregor,* vier Geistliche um den konsekrierenden Papst und ein Laie, ein junger Mann mit tief in die Stirn fallenden Locken. Drei Viertel der Altarwand sind in üblicher Weise ausgefüllt mit dem symbolischen Kompendium der Passion: um die Kniefigur des sakramentalen Heilandes ordnen sich die Leidenswerkzeuge und die schuldigen Teile der frevelnden Personen. Das Licht kommt durch ein teilweise verdecktes gotisches Fenster.

Geöffnet sieht man die *Hirten (Natividad)* und die *Könige aus Morgenland.* Jedes Bild ist aus zwei durch Angeln verbundenen Tafeln zusammengesetzt, die Fuge ist durch eine dünne Goldleiste verdeckt. Oben ist jeder Tafel ein Bogen von durchbrochenen vergoldeten Blattzieraten aufgeheftet.

---

[1]) Es scheint, dass die Inschrift anfangs mit *perpetuamente* endigte, die folgenden Zusätze waren bestimmt, die Dotierung der Kapelle und die Daten nachzuholen. Nach *rretablo en* fehlt ein Wort, gerade vor einem Gewölbeansatz. Wahrscheinlich stand hier die einfache Jahreszahl. Weniger wahrscheinlich ist ein Ortsname, *en Flandes, en Amberes,* der später von patriotischer Hand getilgt wäre. Da der Raum für die Zusätze nicht reichte, hat man von *el qual* an mehrere Zeilen übereinandergesetzt. Einige Worte müssen durch den Maler oder Übermaler entstellt sein: *avdotaron* statt *aun dotaron?; e hornamentos* statt *con ornamentos; convertados* statt *convertidos.*

In dem ersten Bilde sitzt Maria neben dem Thor einer Ruine, daraus tritt Joseph mit hellstrahlender Laterne; verblüfft betrachtet er die Scene, indem er die Kapuze lüftet. Ein breites zweigliedriges Rundbogenfenster mit Kreisöffnung umrahmt den Waldeshag in der Ferne mit den Hirten auf dem Felde und dem Engel. Zwei sind herbeigeeilt, der vordere wendet sich zu dem nachfolgenden, welcher an den weifsen breitkrämpigen Hut fasst. In Epiphanien ist die Anordnung ähnlich. In der Flucht des Thores geht eine Mauer mit gebrochenen Strebepfeilern und viereckigen Fenstern ins Bild hinein, über der reiche Baumgruppen hervorsehen. Das Kind fasst mit dem rechten Händchen den linken Ellenbogen, der knieende König berührt mit seinen wuchtigen Händen zart das Ärmchen, dem er das Gesicht nähert. Durch das Mafswerkfenster einer gegenüberliegenden Mauer fällt Licht auf die Gruppe.

Die Höhe der Tafeln beträgt ungefähr 2,20 cm, die Breite jeder 70 cm, die der beiden inneren Gemälde also 1,40 cm und die des Hauptbildes 2,80 cm.

Die Untersuchung dieses Werkes auf seinen Urheber, angestellt unter sehr erschwerenden Umständen und mit langen Unterbrechungen, war genug Geduldsprobe; ich will dem Leser keine solche mit der Erzählung zumuten. Genug, mein Weg hat mich seit jenem Jahr noch dreimal nach Valladolid geführt, und erst nach Ablauf eines Jahrzehnts ist mir Gewissheit über den Meister geworden. Freilich ist es eine völlig undokumentierte, ja nicht einmal durch den Beifall irgend einer kunstminnenden Seele ermutigte Gewissheit: für die also, welche auf ihrem Schein bestehen, wird meine Entdeckung vorläufig — ein Wechsel ohne Deckung bleiben.

Ich glaube indes, auch Dokumentenjäger würden sich vor diesen Bildern überzeugen, dass sie von einem ganz anderen Künstler gemalt sein müssen, als die der Praedella. Die Verschiedenheit und Überlegenheit nicht blofs der Hand, sondern auch der Schule springt in die Augen. Man braucht nur das Wachsstümpfchen an ein Stück roten Mantels zu halten, um den gewaltigen Abstand dieser kundigen, durchgebildeten Modellierung der Motive, von der harten Art der Staffelbilder zu ermessen. Diese hatten wegen der Stifterbildnisse an Ort und Stelle gemalt werden müssen. Obwohl anfangs mehrere Köpfe von stark romanischem Gepräge in den grofsen Tafeln auf einen dort lebenden Meister zu führen schienen, so war doch die Malführung zweifellos niederländisch.

Das Antlitz der Maria, in beiden Flügeln dasselbe, bot den nächstliegenden Angriffspunkt für Vergleichungen. Nie hat sich ein Spanier seine heilige Jungfrau so vorgestellt. Es ist ein rundlicher, rötlich hellblonder Kopf, die Augen ermüdet, wehmütig ernst niedergeschlagen, feine Nase, Untergesicht und Kinn stark zurückweichend, die aufgelösten Haare tief über den grünen Mantel herabfallend. Ein ähnlicher Typus kehrt in den drei Engeln wieder, die vor der Krippe knieen. Es ist ein Gesicht, das man nicht leicht vergisst, und einen so geformten Kopf, auch mit ähnlichem Faltenwurf des Kleides, erinnerte ich mich sogleich, im Museum von Brüssel gesehen zu haben, aber bei einem Anonymus (No. 21 und 75).

Einige Jahre später, als ich dort den inzwischen angekauften Altar der hl. Sippe aus St. Petri in Löwen wiedersah, das Meisterwerk des *Quentin Metsys*, fiel mir im ersten Augenblick jene Maria in Valladolid wieder ein. Ein Vergleich mit meiner Skizze bestätigte diesen Eindruck. Es ist ein Typus, den der Meister von Antwerpen später aufgegeben hat, an seine Stelle tritt der bekanntere, oft in einzelnen Marienbildern wiederholte. Diesem weniger jugendlichen, geistig-schmerzlichen, vornehmeren Kopfe gegenüber, erscheint jener als unbedeutend. Er gehört in seine An-

fänge, und, wie mir scheint, ist Waagens Vermutung, jenes anonyme Madonnabild No. 21 sei ein Jugendwerk, durch eine billige Skepsis noch keineswegs beseitigt.

Es fügte sich, dass ich wenige Monate später, am 1. September dieses Jahres, wieder durch Valladolid kam, diesmal natürlich ausgerüstet mit Photographien nach Quentin für einen letzten Versuch, dem Urheber der Altarflügel auf den Grund zu kommen. Die Übereinstimmung, die sich jetzt ergab, hat mich selbst überrascht. Nicht blofs die Maria, nicht nur einzelne Männer (z. B. der hl. Joseph, der dem zweiten, der König Balthasar, der dem ersten Manne im Löwener Werke entsprach), die fliegenden Engelgestalten (Engel des hl. Joachim): Geberden, Gewandung, Modellierung, Farbe und Ton waren so ähnlich, dass ich die Stadt mit der Überzeugung verliefs, Niemand, der diesen Retablo gereinigt und im vollen Licht zu sehen bekäme, werde einen Augenblick an der Urheberschaft des Quentin Metsys zweifeln.

Wir hätten also hier ein drittes umfangreiches Werk, welches sich dem Antwerpener und Brüsseler ebenbürtig anschliefst. Sechs Jahre vor der Jahreszahl des Löwener (1503, 1509) vollendet, wäre es seine früheste datierte Arbeit.

In einigen Punkten wird das Künstlerbild des *Maese Cointin* (wie man ihn dort nannte) vervollständigt. Wenn die Züge der heiligen Familie und die volkstümlichen Typen bereits bekannt waren, so gehören einige ritterliche, besonders aber die priesterlichen Charakterköpfe in eine bisher noch kaum vertretene Klasse. Der kniende Kardinal mit der Tiara in der Hand und sein Kollege gegenüber, merklich unterschieden von den beiden untergeordneten Geistlichen, sind echte Fürsten der Kirche, von Intelligenz im Ausdruck und vornehmer Gelassenheit im Gebahren. Der Ausdruck konzentrierter Aufmerksamkeit, eine Erregung, die zurückgehalten wird durch die feierliche Handlung, hält das Auge lange an der wunderbaren Scene fest.

Bestellungen in den Niederlanden waren damals auf der Halbinsel keine Seltenheit, anderwärts habe ich Beispiele davon zusammengestellt. Im Jahre 1504 ist ein Portugiese, Eduard, auf den ich später zurückzukommen hoffe, bei Quentin als Lehrling eingetreten. Der Ausdruck *lo mejor que pudieron* beweist, dass er schon eines weitverbreiteten Rufs genoss.

In gewöhnlichen Zeitläufen hätte sich ein Licenciat und Beisitzer des Rats Ihrer Hoheiten schwerlich soweit bemüht; es gab ja in Kastilien Retablomaler jeder Güte und mannigfachen Stils. Die Inschrift erwähnt die Eroberung von Neapel und Granada; sie hätte auch die erste Fahrt des Columbus hinzufügen können; solche Hinweise auf Zeitereignisse in Gründerinschriften kommen auch sonst vor, z. B. in S. Andrés zu Toledo. Die aufserordentlichen, sich drängenden Ereignisse jener gröfsten Zeit Spaniens erzeugten eine schwungvolle, ja kosmopolitische Sinnesweise man war stolz darauf, in solcher Zeit zu leben, an ihren Thaten beteiligt gewesen zu sein, das Beste, wenn man es auch in weiter Ferne suchen musste, war gerade gut genug.

Philipp II mag das gewiss zu seiner Zeit berühmte Werk gesehen haben; vielleicht schreibt sich daher sein bekanntes Interesse an Quentin Metsys.

Von dem Altarwerk in Valladolid ist bisher noch nirgend gesprochen worden, man schien dort nicht viel daraus zu machen, Fremden pflegte der kleine Cicerone eine abgebrochene Statuette, wie dem Besucher eines Bazars eine Waarenprobe, in die Hand zu geben. So lag die Frage nahe, ob das Werk nicht durch Ankauf aus seinem dämmerigen Grabe ans Licht zu bringen, und seinem Untergange, weniger durch Vernachlässigung als durch Restauratorenhand, vorzubeugen wäre. Der oben

gerühmte Küster gestand, dass S. Salvador arm sei (nach Madoz' geographischem Wörterbuch hat die Kirche kaum das unentbehrliche Kultusgerät), und eine vorteilhafte Veräufserung erschien wünschenswert. In Folge davon wurden Verhandlungen versucht, aber es stellte sich an entscheidender Stelle heraus, dass an eine Veräufserung nicht zu denken sei. Wenn indes Hermes seinen Beistand versagte, so bleibt der Trost, dass mir, wie ich hoffe, der Schutzpatron der Kapelle gnädig gewesen ist.

DIE VERLÄUMDUNG DES APELLES IN DER RENAISSANCE

VON RICHARD FÖRSTER

Während die zahlreichen Beschreibungen antiker Kunstwerke bei Plinius, Pausanias und den Philostraten nur ausnahmsweis Künstler zu Nachbildungen angeregt haben, ist Lucian der erklärte Liebling der gröfsten Künstler gewesen. Und zwar naturgemäfs am meisten zu der Zeit, welcher das Glück einer begeisterten Hingabe auch seitens der Künstler an das klassische Altertum beschieden war, d. i. in der Renaissance.[1] Der Grund dafür liegt ohne Zweifel darin, dass Lucian mit einem wahrhaft klassischen Kunstsinne, welcher allem Mittelmäfsigen abhold, nur in den Werken erhabener Gröfse oder anmutiger Schönheit Befriedigung findet, die Gabe einer äufserst plastischen Darstellung verbindet. Seine Schilderungen von Kunstwerken, wirklichen wie fingierten, sind unübertroffene Muster der Gattung.

Keine Schilderung aber hat eine gröfsere Wirkung geübt als die, welche Lucian in seiner Schrift »dass man der Verläumdung nicht leicht glauben solle« § 5 von dem Gemälde des Apelles giebt, welches die Erinnerung an eine diesem widerfahrene

---

[1]) Die Belege dafür siehe in meiner Rede: Lucian in der Renaissance, Kiel 1886, S. 16ff., welche, mit einigen Zusätzen und Anmerkungen versehen, im Archiv für Litteraturgeschichte Bd. XIV, S. 337—363, zum Wiederabdruck gelangt ist.

Verläumdung verewigen sollte und welches seitdem unter dem Namen der Verläumdung des Apelles bekannt ist.[1])

Es ist hier nicht der Ort in eine ausführliche Erörterung über das Gemälde selbst einzutreten.[2]) Ich will nur in aller Kürze bemerken, dass dasselbe unmöglich die Veranlassung gehabt haben kann, welche Lucian angiebt; denn die Pointe der von diesem erzählten Entstehungsgeschichte richtet sich gegen den Nebenbuhler und Verläumder, den Maler Antiphilos; die des Gemäldes gegen den König, bei welchem die Verläumdung angebracht worden ist. Die Geschichte ist vom Gemälde durchaus zu trennen, mag sie nun auf Erfindung des Lucian oder eines Periegeten oder eines Komikers[3]) beruhen. Einem jeden von diesen dreien darf eine Verwechslung wie die des Ptolemäus Lagi und Ptol. Philopator zugetraut werden.[4]) Zu Grunde liegt der Geschichte das gespannte Verhältnis des Apelles einerseits zu Ptolemäus Lagi, andererseits zu einem Nebenbuhler (Plin. N. H. 35, 89), welcher Antiphilos gewesen sein kann.[5]) Andererseits halte ich nicht nur an der Realität des Gemäldes fest, sondern finde auch dasselbe des Apelles ebenso würdig, ja noch würdiger als den

---

[1]) Noch Salvator Rosa giebt dem Eindruck, welchen dies Gemälde in der Schilderung Lucians auf ihn gemacht hat, einen ergreifenden Ausdruck in folgenden Worten seiner Satire L'Invidia (Satire di Salvator Rosa dedicate a Settano, Amsterdam 1719, p. 166):

Uscito Appelle di quel grande intrigo
Per tabella votiva appese un Quadro.
Per cui dallo stupor mai non mi sbrigo.

und

Questo Quadro d'Appelle in me solleva
Più d'un pensier; e nel pensier m'abbozza
Un gran desio, che nel mio Cor s'alleva.

Chi sa? Scornar potrei, chi m'urta e cozza:
Un Appelle Io non son; mà qualche poco
Sò maneggiare anch' Io la Tavolozza.

Farò con il pennel forse un bel gioco etc.

Ob freilich in den letzten Worten eine Hindeutung auf das Bild des Künstlers im Palazzo Pitti (Gallerie du Palais Pitti II pl. 86) zu finden sei, wie im Text zu dieser Publikation vermutungsweise geäufsert wird, muss dahingestellt bleiben.

[2]) Vgl. Tölken in Böttigers Amalthea III, 111 ff.; Böttiger ebend. S. XXVI; Jacob, Charakteristik des Lucian, S. 121 und 131; O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1853 S. 57 A; Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II, 215 ff. und im Allg. Künstlerlexikon unter Apelles (Bd. II S. 169); Blümner, Archäol. Stud. zu Lucian S. 41 ff. und Laokoon-Studien I, 26 ff.; Dilthey Rhein. Mus. 25, 335 A. 2; Furtwängler, Dornauszieher S. 50 ff.

[3]) Es darf immerhin darauf hingewiesen werden, dass Jacob Micyllus die Geschichte mit leichter Mühe zu einer Komödie umgestaltet hat. Vgl. Lucian in der Renaissance S. 10 ff. (Archiv f. Litteraturgesch. XIV, 343).

[4]) Der von Henry de Chennevières, les dessins du Louvre vol. IV, Paris 1883, Notice zu Raphael, wieder aufgenommene Gedanke an einen jüngeren Apelles ist durchaus abzuweisen.

[5]) Dass dies nicht sicher sei, ist gegen Tölken a. a. O. S. 131 zu erinnern, welcher nicht bemerkt hat, dass Tzetzes Hist. VIII, 392 sq. auf die Stelle des Lucian und zwar lediglich auf diese zurückgeht, trotzdem derselbe sagt πολλοί φασι μὲν ἄλλοι, Λουκιανὸς ὁ ῥήτωρ τε τοῦτο πλατέως γράφει. Vgl. meine Auseinandersetzung Rhein. Mus. 38, 428 und Chr. Harder, quaestiones Tzetzianae, Kiliae 1886 p. 2.

Kairos des Lysipp. Ich sehe in demselben den direkten Nachkommen eines Gemäldes, wie es das des Aristophon, des Bruders des Polygnot, war *(numerosa tabula in qua sunt Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolus,* Plin. N. H. 35, 138) und den leiblichen Bruder von Gemälden, wie sie Demosthenes aus seiner, also auch des Apelles' Zeit, beschreibt (c. Aristog. A § 52 p. 786 μεθ' ὧν οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀσεβεῖς ἐν Ἅιδου γράφουσιν, μετὰ τούτων μετ' Ἀρᾶς καὶ Βλασφημίας καὶ Φθόνου καὶ Στάσεως καὶ Νείκους περιέρχεται). Dass dasselbe malerisch nicht nur möglich, sondern auch wirkungsvoll gewesen sei, wird durch nicht wenige von den zwanzig hier aufgeführten Reproduktionen dargethan. Ich halte es sogar nicht für ausgeschlossen, dass Apelles seinem Unmute über ein ihm von Ptolemäus zugefügtes Unrecht in dem Bilde Luft machte, obschon er auch am Hofe Alexanders des Grofsen Gelegenheit genug haben mochte, über die Folgen von Verläumdungen Betrachtungen anzustellen.[1]) Indem ich daher die Entstehungsgeschichte des Bildes auf sich beruhen lasse, setze ich hier nur den Wortlaut der Beschreibung[2]) des Bildes her:

(Ὁ δὲ Ἀπελλῆς ὧν παρεκινδύνευσε μεμνημένος τοιᾷδέ τινι εἰκόνι ἠμύνατο τὴν διαβολήν.) ἐν δεξιᾷ τις ἀνὴρ κάθηται τὰ ὦτα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεοικότα, τὴν χεῖρα προτείνων πόρρωθεν ἔτι προσιούσῃ τῇ Διαβολῇ. περὶ δὲ αὐτὸν ἑστᾶσι δυο γυναῖκες, Ἄγνοιά μοι δοκεῖ καὶ Ὑπόληψις· ἑτέρωθεν δὲ προσέρχεται ἡ Διαβολή, γύναιον ἐς ὑπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον, οἷον δὴ τὴν λύτταν καὶ τὴν ὀργὴν δεικνύουσα, τῇ μὲν ἀριστερᾷ δᾷδα καιομένην ἔχουσα, τῇ ἑτέρᾳ δὲ νεανίαν τινὰ τῶν τριχῶν σύρουσα τὰς χεῖρας ὀρέγοντα εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ μαρτυρόμενον τοὺς θεούς. ἡγεῖται δὲ ἀνὴρ ὠχρὸς καὶ ἄμορφος, ὀξὺ δεδορκὼς καὶ ἐοικὼς τοῖς ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληκόσι. τοῦτον οὖν εἶναι τὸν Φθόνον ἄν τις εἰκάσειε. καὶ μὴν καὶ ἄλλαι τινὲς δύο παρομαρτοῦσι προτρέπουσαι καὶ περιστέλλουσαι καὶ κατακοσμοῦσαι τὴν Διαβολήν· ὡς δέ μοι καὶ ταύτας ἐμήνυσεν ὁ περιηγητὴς τῆς εἰκόνος, ἡ μὲν Ἐπιβουλή τις ἦν, ἡ δὲ Ἀπάτη. κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη, Μετάνοια αὕτη ἐλέγετο· ἐπεστρέφετο γοῦν εἰς τοὐπίσω δακρύουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν. (οὕτως μὲν Ἀπελλῆς τὸν ἑαυτοῦ κίνδυνον ἐπὶ τῆς γραφῆς ἐμιμήσατο).

Kaum war diese Schrift mit den übrigen Werken Lucians durch die ersten litterarischen Entdeckungsreisenden[3]) aus Konstantinopel nach Italien gerettet und durch Guarino von Verona, welcher vielleicht auch der erste Entdecker war, in einer lateinischen Übersetzung weiteren Kreisen zugänglich gemacht, als auf sie[4]) und damit auf unsere Beschreibung der Mann aufmerksam wurde, welcher recht eigentlich die

---

[1]) Vgl. besonders, was Plutarch de adul. et amic. c. 24 über die Thätigkeit des Medios berichtet.

[2]) Unverkennbar ist die Bezugnahme auf diese Stelle bei Themistios, dem Landsmann des Lucian, in der Schilderung der Liebe und der Verstellung Or. XXII p. 339 Dind.

[3]) Aurispa brachte den Lucian 1423, Filelfo 1427 heim. Vgl. Archiv f. Litteraturgeschichte a. a. O. S. 355 ff.

[4]) Allerdings sind im XV Jahrhundert in Italien mindestens noch drei lateinische Übersetzungen der Schrift gemacht worden: die eine von Lapo Birago da Castiglionchio (von mir aus dem Codex Hamilton-Berlin No. 106, saec. XV, abgeschrieben), die andere von Francesco Accolti (mir durch eine Abschrift Laubmanns aus Cod. Monac. lat. 414 bekannt), eine dritte in der Ausgabe von Luciani dialogi et opuscula von Bordo besorgt zuerst Venetiis per Simonem Bevilaquam 1494 die XXV augusti, sodann Mediolani per Magistrum Uldericum scincenzeler 1497 die XXII Martii, endlich nochmals Venetiis per Johannem baptistam Sessa 1500 die XXXI iunii mit dem Schluss-Epigramm:

Aufgabe eines Vermittlers zwischen der neuentdeckten griechischen Litteratur und der italienischen Kunst mit bestem Erfolge durchführte, d. i. Leo Battista Alberti. Durchdrungen von der Bedeutung der künstlerischen Erfindung führt er in seinem Werke »de pictura« als Beispiel, welchen Reiz schon die blofse, der malerischen Darstellung entbehrende Erfindung habe, unsere Beschreibung an: *ea (inventio) quidem hanc habet vim, ut etiam sola inventio sine pictura delectet. Laudatur dum legitur illa calumniae descriptio, quam ab Apelle pictam refert Lucianus. Eam quidem enarrare minime ab instituto alienum esse censeo, quo pictores admoneantur eiusmodi inventionibus fabricandis advigilare oportere* (aus der ed. Norimberg. von 1540 wiederholt im Anhang zu M. Vitruvii Pollionis de architectura libri X, Amstelodami 1649, p. 26). Die Übersetzung des Guarino gehört zu dessen Jugendarbeiten und ist vermutlich noch im XIV Jahrhundert, bald nach 1395, wo er nach Konstantinopel ging und bei den beiden Chrysoloras Griechisch lernte, entstanden. Denn in einem Briefe an Bartolomeo da Montepulciano aus dem Jahre 1416 nennt er dieselbe seinen ersten Versuch einer Übersetzung aus dem Griechischen.[1]) Die Niederschrift von Alberti's Werk de pictura aber ist am 7. September 1435 vollendet worden. Dass ihm Guarino's Übersetzung vorlag, lehrt ein Vergleich seiner Beschreibung mit dem betreffenden Abschnitte jener. Da diese Beschreibung aber zugleich den unwiderleglichen Beweis für das enthält, was Janitschek (Alberti's kunsttheor. Schriften S. III) gegenüber Bonucci

---

Ad lectorem.

Haec lege plena iocis immistaque seria ludo,
Quando relaxandi cura tibi est animi.
Luciano ex graeco plures fecere latina:
Collecta hinc illinc pressaque Bordo dedit.

Von diesen dürfte vielleicht die erste noch vor 1435 entstanden sein, da Lapo mit Filelfo's Auftreten in Florenz 1429 für das Griechische gewonnen, schon 1438 im 33. Lebensjahre gestorben ist (vgl. Philelphi epistolae lib. II, fol. e und e^b und was Voigt, Wiederbelebung des klass. Altert. I, 369, anführt), überdies seine Übersetzung von Lucian de sacrificiis dem Alberti gewidmet hat (erhalten im Cod. Laur. 89, 13). Von der Übersetzung des Accolti lässt sich nur vermuten, dass sie vor 1460 entstanden ist, da der Johannes de Tiptoft, comes Vigorniae, welchem sie gewidmet ist (Cod. Arund. 277), bereits um dieses Jahr nach England zurückgekehrt ist. Vgl. Voigt a. a. O. I, 527. Aber ein Vergleich dieser drei Übersetzungen mit der des Guarino lehrt, dass nur die letztere dem Alberti vorgelegen haben kann. Vergl. den Anhang.

[1]) Die betreffenden Worte finden sich am Schluss des Briefes, dessen vollständiger Text im Cod. Vatic. 3155, fol. 48^r — 50 erhalten ist und lauten nach einer Abschrift von A. Mau folgendermafsen: *Quod si qua ex iis que in latinum verti (scire* Rosmini*) concuperis tuus erit quid (quidem?) explorare labor, mihi iussa capescere fas fuerit, tametsi non ostentationis gratia, sed ut mihi prodessem in ea re non nihil elaborarim. In quo sic habeto tamen non esse mea tanti, ut in lucem proferantur aut cum hisce doctissimis hominibus ulla ex parte comparentur. Sunt enim velut anseres inter olores, ne tibi predictum dixeris. ut autem quid de illis consultes habeas, haec ipsa latina feci: Calumniam Luciani, brevem sane opusculum, in quo prima posui tyrocinia, ex Plutarcho autem vitam Flaminii Marcelli Alexandri ac Cesaris Coriolani* etc. Vgl. Rosmini, Vita e disciplina di Guarino Veronese II, p. 133 und p. 130. Sabbadini, Guarino Veronese e il suo epistolario, Salerno 1885 p. 33 N. 329 A. — Nur eine jüngere Abschrift der Übersetzung von der Hand seines Schülers Antonius Gurceensis vom Jahre 1424 bietet der Codex Marc. class. X, cod. 244, dessen Subscription Valentinelli, Bibl. Manuscr. ad aed. S. Marci t. IV, p. 184 anführt.

nur als Vermutung geäufsert hat, nämlich, dass Alberti sein Werk zuerst lateinisch, erst das Jahr darauf italienisch bearbeitet hat,[1]) so setze ich alle drei Texte neben einander, und zwar den des Guarino nach der Handschrift der Bodleiana Canon. Misc. 38 Fol. 79[v], von welcher ich Mr. F. Madan eine Abschrift verdanke, den der lateinischen Bearbeitung Alberti's nach der oben genannten Ausgabe, den der italienischen Übersetzung nach der Ausgabe von Janitschek S. 145.

Guarino	Alberti lat.	Alberti ital.
Vir unus a dextra sedet. Is ingentes admodum habet aures mide auriculis ferme compares. Ipsique calumnie procul adhuc accedenti manum extendit. quem circiter duae mulieres adstant: ignorantia ut opinor atque suspitio.	*Erat enim vir unus cuius aures ingentes extabant, quem circa duae adstabant mulieres Inscitia et Suspicio.*	*Era quella pictura uno huomo con sue orrecchie molte (molto?) grandissime, apresso del quale una di quà et una di là stavano due femine; l'una si chiamava Ingniorantia, l'altra si chiamava Sospectione.*
Parte alia ipsa horsum adventare calumnia cernitur. ea muliercula est ad excessum usque speciosa, non nihil succalescens et concita, ut pote quae rabiem iracundiamque portendat. Haec dextra quidem facem tenet accensam, altera vero cesarie trahit adolescentulum manus ad coelum porrigentem ipsosque deos obtestantem.	*Parte alia ipsa Calumnia adventans, cui forma mulierculae speciosae, sed quo ipso vultu nimis callere astu videbatur: manu sinistra facem accensam tenens: altera vero manu per capillos trahens adolescentem, qui manus ad coelum tendit. Duxque*	*Più in là veniva la Calupnia; questa era una femina a vederla bellissima, ma parea nel viso troppo astuta; tenea nella sua destra mano una face incesa, con l'altra trainava preso pe' capelli uno garzonetto, il quale stendea sue mani alte al celo. Et eravi uno huomo palido, bructo, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimiliare ad chi ne' campi dell'*
dux huius est vir quidam palore obsitus et informis, acriter intuens quem eis iure comparavero (comparaveris?) quos macie diuturnior confecit egritudo. Hunc ipsum esse livorem merito quis coniectaverit. Alie quoque due comites sunt mulieres calumnie preduces, que illius ornamenta componunt. Harum altera erat insidia, fraus altera,	*huius est vir quidam pallore obsitus, deformis truci aspectu, quem merito compares his quos in acie longus labor confecerit. Hunc esse Livorem merito dixere. Sunt et aliae duae Calumniae comites mulieres ornamenta dominae componentes, Insidiae et Fraus. Post has pulla*	*armi con lunga faticha fusse magrito et riaceso; costui era guida della calupnia et chiamavasi: Livore. Et erano due altre femmine, compagnie alla calupnia, quali allei acconciavano suoi ornamenti et panni; chiamasi l'una Insidia et altra Fraude. Drieto ad*

[1]) Die italienische Bearbeitung hat die Subscription: *Finis laus Deo, die XVII mensis Julii MCCCCXXXVI.* Vgl. Janitschek a. a. O. S. V.

sicut mihi quidam eius tabelle monstrator explicuit. subinde quedam lugubri vehementer apparatu obscura veste seque dilanians assequitur eaque esse penitentia ferebatur.	*et sordidissima veste operta sese dilanians adest*	*queste era la penitentia, femmina vestita di veste funerali, quale se stessa tutta stracciava; dietro*
Obortis igitur lacrimis hec retrovertitur ut propius accedentem veritatem pudibunda suspiciat.	*Poenitentia, proxime sequente pudica et verecunda Veritate.*	*seguiva una fanciulletta, vergogniosa et pudica, chiamata: Verità.*

Das gesperrt Gedruckte ist dem Guarino und dem Alberti allein eigen; man vergleiche dasselbe genau mit den entsprechenden Worten des griechischen Textes, um sofort einzusehen, dass Alberti die Übersetzung Guarino's vor sich hatte. Die einzige Differenz — Guarino: *haec dextra quidem facem tenet accensam;* Alberti: *manu sinistra facem accensam tenens* — ist wohl nur eine scheinbare, insofern das *sinistra* nur auf dem — übrigens häufigen[1]) — Versehen eines Abschreibers beruht, da auch die italienische Bearbeitung *tenea nella sua destra mano una face incesa* bietet, trotzdem das griechische Original ἀριστερᾷ hat, das erste Versehen also von Guarino selbst herrührt.[2]) Dass aber Alberti das Italienische nach dem Lateinischen arbeitete, ergiebt sich zweifellos aus Folgendem. Die Worte ἐοικὼς τοῖς ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληκότι hat Guarino übersetzt: *quem eis iure comparaveris (?) quos macie diuturnior confecit egritudo.* Alberti aber fand oder las statt *macie* in seiner Handschrift: *in acie* und änderte dementsprechend das *diuturnior egritudo* in *longus labor,* übersetzte also *quos in acie longus labor confecerit* und in der etwas breiter und freier gehaltenen italienischen Bearbeitung ging er noch einen Schritt weiter: *ad chi ne' campi dell' armi con lunga faticha fusse magrito et riaceso.*

Alberti schliesst seine Beschreibung mit den Worten: *Quae plane historia, etiamsi dum recitatur animos tenet, quantum censes eam gratiae et amoenitatis ex ipsa pictura eximii pictoris exhibuisse? (Quale istoria, se mentre che si recita piace, pensa quanto essa avesse gratia et amenità ad vederla dipinta di mano d'Apelle!)* und knüpft daran den Rat: *Idcirco sic consulo. Poetis atque rhetoribus caeterisque doctis literarum sese pictor studiosus familiarem atque benevolum dedat. Nam ab eiusmodi eruditis ingeniis cum ornamenta accipiet optima, tum in his profecto inventionibus iuvabitur, quae in pictura non ultimam sibi laudem vendicent (Pertanto consiglio, ciascuno pictore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventione o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome).* Und die Künstler sind diesem seinen Rate gefolgt. Denn so gewiss es ist, dass die zahlreichen Kompositionen der Calumnia, welche die Folgezeit her-

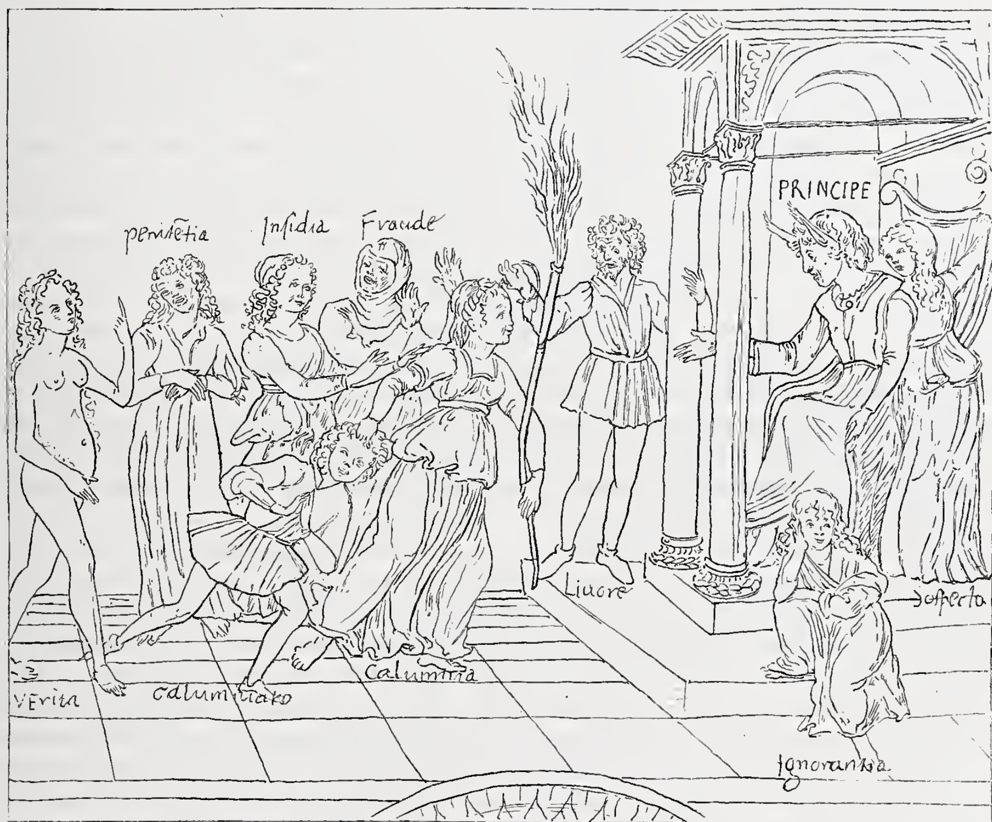
---

[1]) Z. B. hat der Codex Heinsianus (H) bei Cic. de div. I, 7, 12 *a sinistra* statt *ab dextera.* Das *dextra* im Briefe Guarino's nur für ein Abschreiberversehen zu halten, wird dadurch widerraten, dass es sich auch in den übrigen Handschriften (Par. 5834 und Marcianus) findet. Der Codex Arundelianus enthält (nach E. M. Thompson) unsere Stelle nicht.

[2]) Wie leicht übrigens gerade ein solches Versehen begegnet, zeigt, dass auch Dietrich von Plenningen, wo seine Vorlage, die Übersetzung des Rudolph Agricola, richtig *sinistra* bietet, *in der rechten Hand* gesetzt hat. Vgl. unten No. 10.

vorgebracht hat, nicht auf seine Beschreibung, sondern auf Lucian selbst, wenn auch nur in Übersetzungen, zurückgehen, so wahrscheinlich ist es, dass sein Hinweis auf jenes Werk ihnen direkt und indirekt die Anregung gegeben hat.

Indem ich nunmehr an eine sich auf das Notwendige beschränkende Besprechung dieser Kompositionen gehe, scheint es mir am zweckmäfsigsten, zuerst die von italienischen, danach die von deutschen Künstlern geschaffenen Kompositionen zu behandeln und dabei den historischen Gesichtspunkt soweit festzuhalten, als dies nicht durch die Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit gewisser Kompositionen verboten wird. Die historische Anordnung empfiehlt sich um so mehr, als die Kompositionen



sich im Laufe der Zeit immer mehr von der Vorlage, der lucianeischen Beschreibung, entfernen. Die zu Grunde gegangenen Kompositionen werde ich im Anhange besprechen. Trotzdem ich zur Zeit keine Komposition aufser den angeführten kenne, bin ich doch entfernt davon zu glauben, dass mein Verzeichnis Anspruch auf Vollständigkeit machen könne.

I. KOMPOSITIONEN VON ITALIENERN.

1. An die Spitze stelle ich eine Komposition, welche sich von vornherein nur als Illustration zu einer Übersetzung der Schrift Lucians giebt. Das ist die Miniatur der ehemals Hamiltonschen (416), jetzt Berliner Oktav-Pergament-

Handschrift (415),[1]) welche die italienische Übersetzung der lucianeischen Schrift von Bartolomeo Fontio enthält. Die Miniatur befindet sich auf einem der beiden vorgesetzten Blätter. Unserer Abbildung liegt eine Photographie in der Gröfse des Originals zu Grunde. Der Übersetzung geht vorher: Proemio di Bartholomeo Fontio Nela Calumnia di Luciano alo Excellentissimo Hercole Duca di Feraara, worin sich der Satz findet: Accepta adunque conlieto animo preclarissimo Hercole daltuo devotissimo Fontio questo libro de lacalumnia di Luciano. Il quale io in effecto et non indecti fedele interprete ho traducto: accioche et à leggere sia piu grato et à l'intendere piu aperto. sonst aber nichts, was eine genauere Zeitbestimmung ermöglichte.

Nun macht zwar der doppelte Umstand, dass sich auf der ersten Seite der Handschrift das Wappen des Herzogs Ercole I findet und dass »auf den Deckeln noch der alte schöne Einband von dunkelrotem Leder mit blind aufgepressten feinen Bandverschlingungen erhalten ist«, es von vornherein sehr wahrscheinlich, dass die Handschrift das Original ist, aber die Länge der Regierung Ercole's (1471 bis 1505) lässt doch für die Frage nach der Entstehungszeit der Handschrift und damit der Miniatur einen grofsen Spielraum offen. Um so wertvoller war es mir daher, durch die Freundlichkeit Venturi's Kenntnis einer soeben von ihm im Archiv zu Modena gefundenen Urkunde zu erlangen, welche als Entstehungszeit der Handschrift den Juli des Jahres 1472 feststellt. In dem chronologisch geordneten »libro della guardaroba di Ercole I« von 1471 bis 1479 nämlich findet sich auf Seite 22^{v} unter *1472, 26 Luglio* Folgendes als Geschenk für Ercole eingetragen: *Libreto uno picolo in carta bona vulgare in pruosa Scripto e miniato alantiqua cum certe figure depinte Sup una de le custodie chiamato Bertolamio fontio de Calomnia lutiani cum asse chuperte de brasilio stampado. cum duo azuli de otton* (nach Venturi = *allacciature,* Messingschlösser) *che fo presentato al prefacto n. S.* (d. i. nostro Signore). Zugleich erhebt die Beschreibung der Handschrift in dieser Urkunde die Vermutung, dass die Berliner Handschrift das Original sei, zur Sicherheit.

Die etwas freie, wie es scheint, direkt aus dem Griechischen gemachte Übersetzung der Beschreibung des Gemäldes lautet in der Handschrift: *Uno huomo che daman dextra siede con grandi orechie simili a quelle di Mida, la mano á la calumnia che a se viene da la lungha porge. Stannogli presso duo donne: cioe lignorantia et sospecto. Dal altra parte la calumnia bella donna chome sdegnosa et arrabiata viene, che daman sinistra una fiachola accesa porta, chon la dextra strascina un giovane pecapegli alzante lemani alcielo et intestimonio gli dij chiamante. Inanzi a la calumnia va il livore huomo pallido et brutto et conlo sguardo deglochi acuto á uno lungho tempo malato simile. Due altre donne cioe la insidia et La fraude la calumnia confortono et adornono. Drieto segue la Penitentia donna maninchonosa conveste negra et lacerata, che lacrimando si volta indrieto La verita che ne viene vergognosa et timida raghuardando.* Dem entsprechend sind in der Miniatur den allegorischen Figuren die Namen der Beschreibung (Sospecto, Ignorantia, Livore, Calumnia, Fraude, Insidia, penitentia, Verita) beigeschrieben, der Richter und der Angeklagte aber als

[1]) Über das Äufsere der Handschrift vgl. Catalogue of the Magnificent Collection of Manuscripts from Hamilton Palace n. 416 und W. von Seidlitz im Repertorium f. Kunstwiss. VII, 82 n. 55. — Beiläufig bemerke ich, dass die Miniatur des *Glovis* im Anfang des Codex Laur. 53, 21, welcher die Übersetzung der Calumnia von Francesco Accolti enthält, (s. Bandini, Catal. codd. bibl. Laur. lat. II, 617), weder mit der Calumnia Apellis, noch überhaupt etwas mit dieser Schrift zu thun hat, sondern zur Schrift des Aldovrandi gehört, welche ursprünglich einen Bestandteil für sich bildete.

Principe und calumniato bezeichnet, unter das Ganze die Unterschrift: Apellis Pictura de Calumnia gesetzt. Der Principe hat rotes Ober- und blaues Untergewand, die Sospecto grünes, Ignorantia bläuliches Gewand, Livore grünen Rock und rote Hosen, Calumnia blaues, Insidia und Fraude rotes, Penitentia schwarzes Gewand, der Calumniato grünen Rock. Die wenigen Abweichungen von der Beschreibung sind folgende: Ignorantia steht nicht neben dem Principe, sondern hockt zu seinen Füfsen auf den Stufen des Baldachins, unter dem er sitzt, gedankenlos vor sich hin guckend, und Livore geht nicht der Calumnia voran, sondern steht auf der unteren Stufe, im Begriff ihr einen Kranz aufzusetzen, während er mit seiner Linken die eine Säule des Baldachins umfasst hält. Augenscheinlich ist der Maler bemüht gewesen, die Figuren nicht nur in Erscheinung und Haltung, sondern auch im Gesichtsausdruck zu charakterisieren, und es ist ihm dies auch in einem gewissen Grade, besonders bei Penitentia, welche auch in zerrissenem Gewande erscheint, Livore, Ignorantia und Calumnia, besonders aber auch bei Verita, welche unschuldsvoll und überzeugt den Blick nach Oben richtet und die Linke beteuernd erhebt, gelungen. Der Gedanke, dass dem Künstler für irgend eine seiner Figuren eine Reminiscenz an ein antikes Werk vorschwebte, ist einfach ausgeschlossen. Ist noch heut die Zahl der antiken Kunstwerke, welche eine der hier erscheinenden Figuren zeigen, sehr gering — Metanoia auf dem Kairosrelief im Fufsboden der Kathedrale in Torcello (Arch. Zeit. 33 Taf. 1); Apata auf der Darius- und Tereusvase in Neapel (Heydemann N. 3253 und 3233, vgl. 3219 und 3237; Körte, über Personifikationen psychologischer Affekte S. 23 und 46 sq.); Phthonos auf der Meleagervase von St. Angelo in Neapel (Heydemann N. 11; Bull. Nap. N. S. VIII, 6 bis 8; Arch. Zeit. 1867, 220 und 221; Kekulé, Strenna festosa, Roma 1867), so war von diesen nur das erste über der Erde, als unsere Miniatur gemacht wurde, und ein Blick auf dasselbe genügt, um jeden Gedanken an eine Abhängigkeit auszuschliefsen. Aber auch die Schriftstellen der Alten würden sich dem Maler mit einer Ausnahme unergiebig gezeigt haben, wenn er sich in ihnen behufs Bildung einer dieser Figuren hätte Rat holen wollen. Metanoia wird ausser an unserer Stelle nur noch von Lucian de mercede conductis c. 42, Anth. Pal. X, 37, Auson. epigr. 11, 12 und in der Tafel des Kebes genannt und von Themistios am Schluss der Rede περὶ φιλίας p. 342 kurz als die »traurige und nachdenkliche« (ἡ σκυθρωπὴ ἐκείνη καὶ σύννους) charakterisiert; und in Bezug auf die Figur des Phthonos bemerkt Plutarch Sympos. V, 7, 3 nur, dass die Maler denselben auch mit abgezehrtem garstigen Antlitz darstellten. Mehr findet sich über Aletheia. Wie sie ein alter Dichter, dessen Name dem Gellius (N. A. XII, 11, 7) entfallen war, die Tochter der Zeit genannt hat, so erscheint sie in einem Fragment der varronischen Satura Eumenides bei Nonius p. 86, 26 (fr. 48 Riese; 141 Bücheler *et ecce de improviso ad nos accedit cana Veritas, Attices philosophiae alumna)* als die »graue«. In einem philostratischen Gemälde (I, 27) erscheint sie in weifsem Gewande (λευχειμονοῦσα), im 15. Hippokratesbriefe § 4 (Hercher epist. p. 296) als ein schönes grofses Weib mit einfachem Haargeflecht, glänzendem Gewande und Augen, welche ein reines Licht, wie Sterne, ausstrahlen, an der angeführten Stelle des Themistios (p. 341) als ein schönes und sittiges Weib, das, auf Stahl sitzend, eine grofse Leuchte hält. Diese Stellen haben auf den Miniaturmaler ebensowenig wie, was hier sogleich bemerkt sein möge, auf die anderen Künstler eine Einwirkung geübt. Wohl aber dürfen wir annehmen, dass die bekannte Stelle des Horaz (Carm. I, 24, 7 *Pudor et Iustitiae soror incorrupta Fides nudaque Veritas)*[1]) wenn nicht auf ihn selbst, so auf die allgemeine Vorstellung, welcher

[1]) Auf diese Stelle geht auch zurück Apul. Met. X, 12 *procedit in medium nuda Veritas.*

er gefolgt ist, nachhaltigen Einfluss geübt hat. Denn die Wahrheit als völlig nackte Figur begegnet uns im gröfsten Teile der hierher gehörigen italienischen Kompositionen. Im Übrigen hat der Maler die Figuren wie aus sich geschaffen, so im Kostüme seiner Zeit gehalten.

2. Daran schliefse ich eine Komposition, welche im wesentlichen dieselbe Anordnung der Figuren, nur mehr aus einander gezogen zeigt. Das ist die bekannteste aller hieher gehörigen Kompositionen, das Tafelbild des Sandro Botticelli in den Uffizien N. 1182 (nach Zeichnung von Gozzini gestochen von Lasinio in der Reale Galleria di Firenze illustrata Ser. I vol. I tav. 41, in einer kostbaren, den Gesichtsausdruck aber nirgends treu wiedergebenden, vielmehr verweichlichenden Chromolithographie von Kellerhoven in Les chefs d'oeuvre de la peinture italienne par Paul Mantz, Paris 1870, p. 116). Unsere Abbildung auf dem Lichtdruck ist nach der Photographie von Braun gemacht. Wenn ich Vasari [1]) recht verstehe, war das Bild zu seiner Zeit durch Schenkung aus dem Besitz des florentinischen Dichters Fabio Segni (Tiraboschi stor. d. lett. ital. XXV, 96 und 142 ed. Milano 1834) in den seines Freundes Antonio Segni übergegangen, und las man darunter folgende auf die Schenkung bezügliche, heut nicht mehr sichtbare [2]) Verse des ersteren:

Indicio (corr. *Iudicio) quemquam ne falso laedere tentent*
Terrarum Reges, parva tabella monet.
Huic similem Aegypti regi donavit Apelles:
Rex fuit et dignus munere, munus eo.

Indem ich auf eine Beschreibung der Architektur und der zu ihrer Dekoration verwendeten Figürchen an dieser Stelle um so eher verzichte, als dieselben ein buntes Gemisch von antiken und christlichen Typen, sowie von eigenen Erfindungen des Künstlers bieten, welches zur Haupthandlung in keiner inneren Beziehung steht, [3]) indem ich auch nur mit einem Worte auf die Feinheit der Ausführung, die Harmonie der Farbengebung und die vortreffliche Erhaltung hinweise, glaube ich über die Komposition selbst Folgendes bemerken zu dürfen.

Der Beschreibung selbst entsprechend teilt sich die Komposition in drei Gruppen: 1) der Richter mit der Argwöhnung und der Unwissenheit; 2) Calumnia mit dem Angeklagten und ihrem Gefolge; 3) Reue und Wahrheit.

Die Argwöhnung fasst mit der Rechten das lange Ohr des Richters, welcher durch die Zackenkrone als König bezeichnet ist, und flüstert ihm in leidenschaft-

---

[1]) T. VI p. 155 ed. Milano 1809 *Della medesima grandezza che è la detta tavola de' Magi n' ha una di mano del medesimo Messer Fabio Segni gentiluomo Fiorentino nella quale è dipinta la Calunnia d'Apelle, bella quanto possa essere. Sotto la quale tavola, la quale egli stesso donò ad Antonio Segni suo amicissimo, si leggono oggi questi versi di detto Messer Fabiano.*

[2]) Vgl. Förster zu Vasari II, 2, 250.

[3]) Nur von dem einen Bildchen an der Vorderseite der Estrade, auf welcher der König sitzt, will ich eine genauere Beschreibung geben, aus welcher ohne weiteres einleuchten wird, dass dasselbe keine einfache Kopie der Centaurenfamilie des Zeuxis (Lucian Zeux. 3. Vgl. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 399) sei. Die Centaurin nährt nicht ein Junges, sondern dieses liegt nur an ihrem Hinterkörper angelehnt und, wie es scheint, schlafend. Sie blickt zu ihrem herankommenden Manne auf, welcher ihr in der Rechten seine Jagdbeute entgegenstreckt. Hinter ihr liegt nach rechts hin noch ein Junges im Schlafe.



UNBEKANNTER MEISTER

GEMÄLDE IM MUSEUM ZU NIMES



SANDRO BOTTICELLI

GEMÄLDE IN DEN UFFIZIEN

licher Erregung etwas hinein, indem sie ihre Linke an seine Wange legt. Die Unwissenheit mit stumpfem Gesichtsausdruck legt ihre Rechte auf sein rechtes Auge und fasst mit der Linken, wie es scheint, sein anderes Ohr. Der König mit kläglichem Gesichtsausdruck, in der Linken das Scepter haltend, scheint mit der ausgestreckten Rechten eher die Verläumdung abweisen zu wollen, aber er ist ganz in die Hände seiner Dienerinnen gegeben und kann sich ihrer nicht erwehren.

Der Neid, eine langhaarige, bärtige, entsetzlich magere Gestalt mit fahler Gesichtsfarbe, in zerfetztem Kittel, welcher zugleich kapuzenartig über den Hinterkopf gezogen und mit einem schlangenartigen Strick umgürtet ist, und in zerrissener Bein- und Fufsbekleidung, aus welcher Beine, Zehen und Ferse herausragen, streckt die lange, magere Linke dem König entgegen und fasst mit der Rechten die Verläumdung am linken Handgelenk. Von den beiden, ganz ihrem Dienst ergebenen Dienerinnen zieht die erste (Betrügerei) ein rotes Band, welches sie der Verläumdung ins Haar geflochten hat, zusammen; die andere (Hinterlist) steckt ihr rote Blumen, wie es scheint, Rosen, ins Haar und an die rechte Schulter. Der Verläumdete ist nackt bis auf ein Gewandstück, welches die Scham verhüllt, und nicht ein Knabe, sondern ein Mann, welcher am Boden liegend von der Verläumdung geschleift wird.

Die Reue, ein altes Weib mit gelber runzliger Haut in zerrissenem Unter- und schwarzem Obergewand, welches das Haupt verhüllt, blickt nach der Wahrheit um und auf mit dem unverkennbaren Ausdruck vorwurfsvoller Verbitterung, aber nicht der »Scheu«, wie E. Förster, Geschichte der italienischen Kunst III, 309 sagt, welcher die Gestalt als »Lüge« fasst,[1]) die Hände in Resignation über einander geschlagen. Die Wahrheit, auch hier bis auf ein schmales Gewandstück, welches sie vor die Scham hält, nackt, aber eine reifere Frauengestalt als in der Miniatur, weist mit dem zur Beteuerung erhobenen Zeigefinger der Rechten und blickt mit ernstem feierlichen Ausdruck nach oben.

So wenig dem Künstler die Nachbildung antiker Gewänder gelungen ist, so wenig ist sein sichtliches Bestreben, den Figuren den entsprechenden Gesichtsausdruck zu geben wirklich erfolgreich gewesen. Namentlich die Hauptfigur der Calumnia lässt in dieser Beziehung viel zu wünschen übrig. Dadurch, dass ihre Augenlider stark gesenkt sind, ist eine matte Gestalt entstanden. Im ganzen wirken die Figuren mehr durch ihre Haltung als durch ihren Ausdruck, obwohl auch in Bezug auf erstere, namentlich bei der Argwöhnung, der Betrügerei und der Hinterlist, die rechte Mafshaltigkeit noch nicht erreicht ist. Eine genauere Zeitbestimmung vermag ich jedoch aus alledem nicht zu gewinnen.[2])

Was aber die Quelle betrifft, so darf als sicher angenommen werden, dass diese nicht die Stelle des Alberti war, dass der Künstler vielmehr die ganze Erzählung bei Lucian kannte. Dafür ist die Königskrone des Richters allein vollgültiges Zeugnis. Wenn, wie höchst wahrscheinlich, der Künstler diese Erzählung in einer Übersetzung kannte,[3]) so liegt es auch hier am nächsten, an die des Guarino zu denken. Aus

---

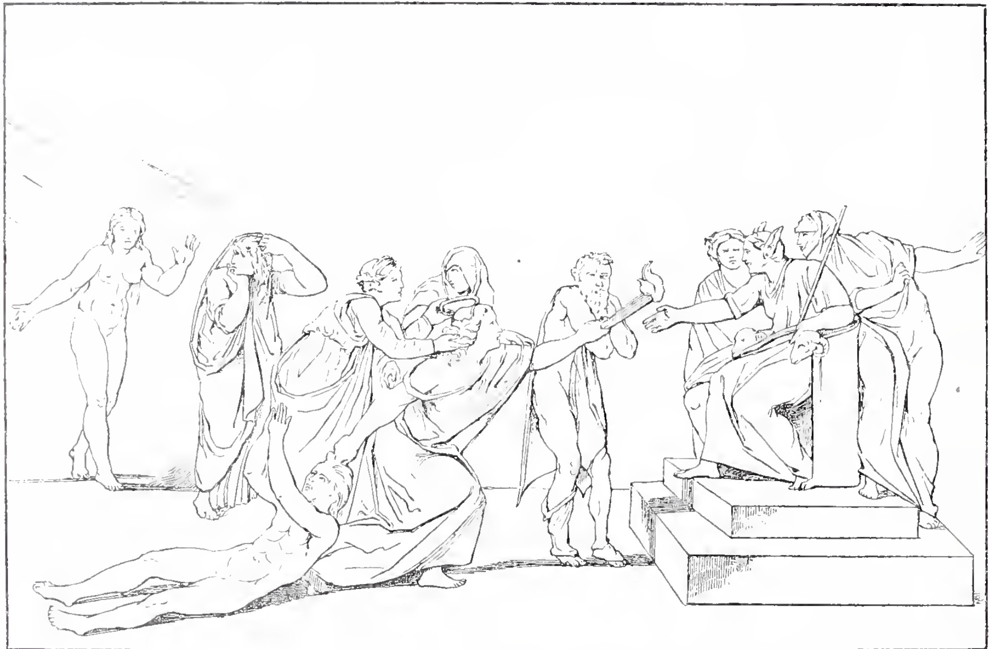
[1]) Ähnlich Mantz l. l.: *l'Hypocrisie ou le Mensonge.* Diese müsste grinsen. Vgl. Themist. or. XXII p. 341 Dind.

[2]) Lübke, Gesch. der ital. Malerei I, 356, weist das Bild der Frühzeit des Meisters, Crowe und Cavalcaselle III, 164 (d. deutschen Ausg.) der späteren zu.

[3]) Rosini, Storia della pittura ital. t. III, p. 129, vermutet in Matteo Palmieri († 1475), für welchen Bott. die Himmelfahrt der Maria in S. Pietro Maggiore gemalt hatte (Vasari VI p. 153, ed. Mil. 1809. Vgl. Tiraboschi, Stor. della lett. ital. XVI, 52), den Berater des Künstlers.

doppeltem Grunde. Sowohl der besondere Umstand, dass der Neid hier die Calumnia führt, als auch dass beide Begleiterinnen hier die Calumnia nur schmücken, nicht auch antreiben, findet nur in den Worten dieser Übersetzung *(Dux huius est vir quidam pallore obsitus* und *comites sunt mulieres Calumniae — quae illius ornamenta componunt)* seine vollständige Erklärung.

3. An diese Komposition schliefst sich am passendsten, weil nicht ohne ihre Kenntnis gemacht, die Bisterzeichnung Raffaels[1]) im Louvre No. 1616 (Notice supplémentaire des dessins du Musée du Louvre par Mr. le Vicomte de Tauzia, Paris 1879; im Katalog von 1841, No. 583), welche hier nach der Braunschen Photographie zur Abbildung gelangt, an. Da über ihre Provenienz und einen vermeintlichen Doppelgänger in Modena viele unrichtige Angaben umgehen, so will ich, was ich darüber ermittelt habe, in aller Kürze zusammenstellen. Man hat geglaubt, diese



Zeichnung bis beinahe auf die Tage Raffaels selbst zurückverfolgen zu können, indem man sie mit der Komposition für identisch erklärte, welche einst Alberto Pio di Carpi, nach ihm der Kardinal di Carpi, d. i. der 1536 von Paul III zum Kardinal kreirte Ridolfo Pio di Carpi († 1564), und als dessen Geschenk der Abt der Badia, Pio di Carpi, besafs und 1597 dem Herzog Alfons II von Ferrara überliefs. So Venturi, La Reale galleria Estense p. 168, welcher darin, wie er mir brieflich mitteilt, der Ansicht Campori's gefolgt ist.[2]) Aber abgesehen davon, dass der betreffende, von

[1]) Ruland, The works of Raphael, p. 145, setzt an seine Stelle vermutungsweise Polidoro da Caravaggio, worin ich ihm nicht zu folgen vermag.

[2]) Auch Passavant, Raphael d'Urbin II, 469, lässt die Zeichnung erst in Modena, dann bei Crozat sein.

Venturi publizierte Brief des Abtes Pio Carpi nur das Angebot der Schenkung an Alfonso enthält: der Wortlaut der Beschreibung der Komposition in diesem Briefe *(Facciami gratia V. A. Serenissima di mandar qui il miglior Pittore, che sia in Ferrara, perchè possa poi dall' integro giudizio suo ritrar questa sottisfattione, ch' egli habbia profondamente considerato, a quanto si estendesse la virtù di chi dipinse il Quadro della calunnia d'Apelle, che fu del Sig. Alberto da Carpi tenuto sempre fra le sue delitie più care, hora in poter mio)* scheint mir eher auf ein Gemälde als auf eine Handzeichnung zu passen. Zu demselben Resultat führt zweitens eine Bemerkung, welche sich in der sicher ebenfalls vom Abbate herrührenden Beschreibung dieser Komposition über die Nudität der Veritas findet. Die betreffenden Worte der Beschreibung, welche ich vollständig nach einer mir freundlichst übersandten Abschrift Venturi's im Anhange unter No. 2 mittheile, lauten: *sta fermata la verità pur ignuda, con la faccia, et con le mani errette al Cielo, per lo med°· effetto d'Apelle; Questa sola figura indusse il Card. di Carpi a donarmi il Quadro, parendole troppo lussuriosa, et forse temendo di non dar talvolta occasione di mormorare, a chi l'havesse riguardata libidinosamente.* Sollte für einen solchen Anstofs auch bei einer blofsen Zeichnung Raum gewesen sein? Ferner lautet die Überschrift dieser Beschreibung: »Descrizione del Quadro della calunia d'Apelle d'incerto Pittore«, und Venturi bemerkt nicht das Geringste, dass diese Überschrift von einer anderen Hand herrühre. Endlich ist auch wenig wahrscheinlich, dass Raffael seine Komposition in der Zeichnung in den Rahmen einer so ausgeführten Architektur gesetzt habe, wie sie die Beschreibung des Abbate im Eingange erwähnt: *In una leggiadra prospettiva, arrichita delle statue di Mercurio et d'Apollo, si vede, a sider in alto, dove si salisse per gradi, Tolomeo Re d'Egitto* u. s. w. Da diese Architektur sich weder in der Zeichnung des Louvre noch in irgend einer der erhaltenen Kompositionen findet, habe ich diese Komposition unter die heut verschollenen eines unbekannten Meisters (im Anhang No. 2) gesetzt. Vielmehr lässt sich die Zeichnung des Louvre nicht früher als in der Sammlung Crozat nachweisen. Aus dieser ging sie 1741 in den Besitz des Marquis de Gouvernet über,[1]) und erst aus diesem kann sie in die Sammlung der Este nach Modena gelangt sein. In dieser befand sie sich noch im Jahre 1789. Denn am 17. Juli dieses Jahres suchte der Conte Dalet, General des Königs von Polen, beim Minister Ercole's III von Este, dem Grafen Munarini, um die Erlaubnis für De Non nach, die Zeichnung stechen zu dürfen.[2]) Bald darauf muss sie von den Franzosen entführt und nach dem Louvre gebracht worden sein; denn in dem Paris 1809 erschienenen Werke Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles publ. par Landon, Raphael p. 34 wird als ihr Aufbewahrungsort das Musée-Napoléon, d. i. der Louvre[3]) angegeben. In diesem ist sie geblieben.

Unhaltbar ist ferner die Meinung, dass die Zeichnung von Modena und die des Louvre verschieden seien.[4]) Allerdings würde für dieselbe sprechen eine Bemerkung, welche sich nach brieflicher Mittheilung Venturi's in der obengenannten Supplik[5])

---

[1]) Vgl. den Auktionskatalog über die Sammlung Crozat bei Blanc, le trésor de la curiosité I, 23.

[2]) Vgl. Venturi, la R. Galleria Estense p. 168.

[3]) Vgl. Reiset, Notice des dessins du Louvre p. XLI.

[4]) So z. B. im Text zur Reale Galleria di Firenze Ser. I vol. I p. 154.

[5]) Die betreffenden Worte lauten nach Venturi's freundlicher Mitteilung: *l'ébauche, la première idée de ce dessin fameux, se trouve dans le cabinet de M. Crozat à Paris, qui l'a*

findet, wonach der Conte Dalet in der Zeichnung von Crozat nur die erste Skizze, in der Zeichnung von Modena die vollendete, jener bei weitem überlegene Originalzeichnung fand. Aber Dalet hat sicher nicht die Zeichnung Crozats, sondern nur den Stich gekannt und einen doppelten sachlichen Irrtum begangen. Denn die Zeichnung befand sich in jenem Jahre 1789 weder noch im Kabinet Crozat, noch ist sie nur eine »ébauche« oder »la première idée«. Nur darin hat Dalet Recht, dass die Schönheit der Zeichnung in dem durch Crozat veranlassten Stich sehr eingebüfst hat.

Die kleinen Abweichungen der verschiedenen Reproduktionen der Komposition weisen nicht auf mehrere Vorbilder hin. Der durch Crozat veranlasste Clairobscurstich von N. Cochin und Le Sueur, publiziert im Recueil d'Estampes d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roi, le Duc d'Orléans et dans d'autres Cabinets T. I, 39 giebt die Komposition der Louvrezeichnung nur umgekehrt und mit wenigen geringen Abweichungen, welche wesentlich auf der Undeutlichkeit der Zeichnung beruhen. So wird der Calumnia nicht ein Kranz, sondern ein Reif aufgelegt, und das Untergesicht der Suspicio ist unverhüllt. Auch die in Modena ausgeführte Ätzung von De Non giebt die Komposition umgekehrt und mit einigen Abweichungen von derselben Beschaffenheit. Der König hat nicht ein — in der Zeichnung ebenfalls undeutliches — Diadem, sondern nur Binde im Haar; der Calumnia wird hier überhaupt nichts aufgesetzt, sondern nur das Haar geordnet. Auch ein dilucido einer Umrisszeichnung, welcher sich im Staatsarchiv zu Modena bei der Supplik Dalets und dem Briefe Pio di Carpi's befindet (mir in einer Kopie von Venturi geschickt), giebt die Komposition umgekehrt und in einzelnen Teilen unvollendet. Er ist von einer ganz ungeübten Hand gemacht; die Unterschrift unter demselben, »Disegno da Raffaello d'Urbino posseduto dal Sereniss^o. Duca di Modena tratto da quanto nel celebre suo quadro della Calumnia è fama aver espresso Apelle« etc., rührt von einer Hand des vorigen Jahrhunderts her: Grund genug, die Ansicht, dass das Original zum Briefe des Abtes Pio di Carpi an Alfonso gehört habe, abzuweisen. Auch an ihm hat der König nur Binde, und scheint an Calumnia nur Anordnung des Haares vorgenommen zu werden. Auch der Umrissstich des Grafen Caylus, welcher sich in dem oben angeführten Werke von Landon N. 472, 1 findet und die Zeichnung in der wirklichen Richtung, also von links nach rechts, wiedergiebt, hat die an der Zeichnung undeutlichen Gegenstände, das Diadem des Königs und den Kranz für Calumnia, weggelassen und an Stelle des ersteren nur eine Binde, an Stelle der Bekränzung einfache Anordnung der Haare gesetzt. Der, wie in Sandro Botticelli's Bilde, in der Mitte über die Stufen des Thrones herabfallende Teppich fehlt in allen diesen Stichen zusammen. Die übrigen von Ruland, the works of Raphael Santi p. 145 angeführten Reproduktionen kenne ich nicht, doch sind sie für die Erörterung der hier vorliegenden Frage belanglos. [1]) Wir wenden uns deshalb nunmehr zur Würdigung der Handzeichnung selbst.

---

fait graver pour donner à ce morceau l'autenticité et la celebrité dont il jouit. Monseigneur possède cette gravure, elle se trouve dans la description, en deux grands volumes des tableaux du Cabinet du Roy. La confrontation demontre jusqu'à l'evidence toute la superiorité du dessein original achevé. Il est ignoré. M. de Non en le gravant lui donnerait la celebrité dont il est digne.

[1]) Zu dem hier vorgetragenen Ergebnis stimmt auch die mir durch Eugen Müntz' Vermittelung zugegangene Notiz Mr. Durrieu's, dass die Zeichnung des Louvre zwar nicht das Wappen der Este trage, als aus Modena stammend aber bereits im ältesten Inventar der Zeichnungen des Louvre aufgeführt werde.

Ein Vergleich derselben mit der Komposition Botticelli's einerseits und mit allen anderen andererseits wird die obige Behauptung, dass dieselbe nicht ohne Kenntnis jener entstanden ist, ohne weiteres gerechtfertigt erscheinen lassen. Es äufsert sich diese Kenntnis sowohl in der Gesamtkomposition, wie namentlich in der Stellung und Haltung der einzelnen Figuren. Nur ist bei Raffael die Komposition mehr zusammengezogen, alle Ausschreitungen und Härten in den Figuren und in der Gewandgebung beseitigt, endlich alle Figuren auch durch den richtigen Ausdruck charakterisiert. Am meisten entspricht die Gruppe des Königs — denn auch hier ist der Richter durch die Zackenkrone als König bezeichnet. Besonders anziehend ist die bis auf Augen, Nase und Mund dicht verhüllte, licht- und menschenscheue Argwöhnung, welche sich von hinten an den König auf die obere Stufe des Thrones herangeschlichen hat und ihm etwas ins Ohr flüstert, bereit, im nächsten Momente wieder in ihrem Dunkel zu verschwinden. Auch in der Gröfse und Magerkeit, sowie in der Energie des Blickes und der Handlung sticht sie von der kleinen und gedunsenen, sowie blinden und apathischen Unwissenheit stark ab. Demnächst bietet die Gruppe der Calumnia die gröfste Ähnlichkeit. Calumnia selbst ist hier das blühend schöne, aber leidenschaftlich erregte Weib der lucianeischen Beschreibung geworden, welches mit Gier Blick und Fackel nach dem König richtet und stürmisch ihr Opfer nach sich schleift. Letzteres, jugendlicher als bei Botticelli und völlig nackt, bildet das vollendete Gegenstück zu ihr. Schmerzvoll ist der Mund geöffnet, flehend Augen und die gefalteten Hände zum Himmel erhoben. Die scharfäugige »Hinterlist« setzt der Calumnia mit der Linken einen Kranz aufs Haupt, mit der Rechten ordnet sie das Haar derselben, dessen eine Flechte über die entblöfste rechte Schulter herabfällt. Die dichtverhüllte »Betrügerei« hält mit beiden Händen das Gewand der Calumnia auf den Schultern, damit es nicht herabgleite, indem sie rückwärts blickt. Der Neid ist auch hier eine magere Gestalt mit dürftigem Mantel und zerrissenen Strümpfen bekleidet. Nur ist er älter und gebeugter als bei Botticelli, das Kopfhaar ist spärlich, die Arme sind auf der Brust gekreuzt und mit der Linken fasst er die Enden seines grauen Bartes. Er schielt nach der Königsgruppe.

Am meisten weicht die letzte Gruppe ab. Die Wahrheit, eine jugendlich schöne, völlig entblöfste, aber sittsam etwas gebeugte, unschuldsvolle Gestalt, tritt aus einem Lichtglanz[1]) hervor, die erhobene Linke wie die gesenkte Rechte nach aufsen kehrend, wie um alles Dunkel und alle Lüge abzuweisen. Entsetzt blickt nach ihr um und geht vor ihr hinweg die Reue, eine abgezehrte, in Trauergewand gekleidete alte Gestalt mit langem aber dünnem grauen Haar, welches sie mit der Linken rauft, während die Rechte verzweiflungsvoll in die rechte Wange fasst. Darin giebt sich ebenso die *Penitentia se dilanians* der Übersetzung Guarino's zu erkennen, wie in der Calumnia die *muliercula ad excessum usque speciosa, non nihil succalescens et concita* und in ihren Dienerinnen die *mulieres Calumniae praeduces quae illius ornamenta componunt.* Wenn es somit keinem Zweifel unterliegen kann, dass die Komposition Raffaels nicht eine blofse Variation derjenigen Botticelli's ist, sondern ein Zurückgehen auf eine Übersetzung Lucians voraussetzt, so dürfte diese auch hier wieder in der des Guarino zu suchen sein.

---

[1]) Vgl. Eur. Iph. Taur. 1026: κλεπτῶν γαρ ἡ νύξ, τῆς δ' ἀληθείας τὸ φῶς und Themist. or. XXII p. 341: ἡ τὸ πολὺ φῶς κατέχουσα — Διὸς θυγάτηρ Ἀλήθεια.

4. Dagegen geht nur auf die raffaelische Komposition zurück und ist nur als fast vollständige Kopie derselben zu bezeichnen das Gemälde des Benvenuto Garofalo. Wir kannten dasselbe bisher fast nur aus der Notiz des Vasari im Leben des Künstlers, welche besagt, dass es mit dem Triumph des Bacchus vom Künstler bereits im Alter von 65 Jahren für den Herzog von Ferrara gemalt wurde und dass zu seiner Zeit beide über zwei Kaminen des Schlosses in Ferrara hingen: *che l'opere sue fatte nell' età di sessantacinque anni erano tanto ben fatte e con pulitezza e diligenza, che è una maraviglia: di maniera che, mostrando una volta il duca di Ferrara a papa Paolo III un trionfo di Bacco a olio, lungo cinque braccia, e la calunnia d'Apelle, fatti da Benvenuto in detta età con i disegni di Raffaello da Urbino, i quali quadri sono sopra certi cammini di sua Eccellenza, restò stupefatto quel pontefice che un vecchio di quell' età con un occhio solo avesse condotti lavori così grandi e così belli* (IV, 380 ed. Firenze, 1823). Und diese Notiz ist durch eine jüngst von Venturi (la R. galleria Estense, Modena 1883, p. 115) aus dem Staatsarchiv in Modena publizierte Urkunde als ungefähr richtig erwiesen worden. Garofalo hat das Bild zwar nicht erst 1546, sondern bereits 1543 für den Herzog Ercole II gemalt, welcher es sop^{a} lusso (d. i. sopra l'uscio = über der Thür) des Goldenen oder Wohngemachs seines Vaters Alfonso aufhängen liefs. Der Zahlungsbefehl lautet: *Mag$^{o.}$ fattore generale de lo Illus$^{o.}$ Sigr. Duca nostro, de Commissione de sua ex^{a} la Mag. vostra fara pagare am^{ro} Benvegnu da garofalo pictore scudi nove d'oro per uno quadro chiamato la Calumnia, lui a fatto per quela. Il quale quadro se posto sop^{a} lusso. del Camerin dorato, dove stava Il q. Ill$^{o.}$ Sig. Duca Alfonso die p$^{o.}$ de ottobre 1543* etc. Von dieser Stelle scheint das Bild im Jahre 1605 durch Masdoni, den Beauftragten des geflüchteten Cesare d'Este, in den Palazzo dei Diamanti gebracht worden zu sein, als dieser von den Kunstschätzen der Este so viel als möglich vor der Gier des Kardinal Aldobrandini zu retten suchte, wenn anders, wie mir mit Venturi scheint, unser Bild wiederzufinden ist in dem zweiten der von Masdoni in einem Schreiben vom 9. August 1605 an Cesare d'Este erwähnten Gemälde. Das ebenfalls von Venturi a. a. O. mitgeteilte Schreiben lautet: *Nelle Camere ricuperate, nella sala dove si ballava, nomate le Camare nuove, et nell' altra ivi contigua, v'erano su i Camini due Quadri; il primo della sala è grande assai, ma non è di molta importanza, et di mano non maestra affatto, il 2do è reputato bellissimo, et è fattura di Benvenuto da Garofalo, e facendolo io nettar dalla Polvere, il Pittore che m' ha servito lo stima di valor di Δ^{di} 800, e forse mille et in mano di Principe di vantaggio. Questi anch' essi ho fatti portar nel Diamante ad ogni buon fine.* Letzteres auf den Triumph des Bacchus zu beziehen, schliefst die Gröfse dieses Bildes aus. Ob das Bild von hier im März des Jahres 1608 mit noch neun anderen in den Besitz des Marchese Enzio Bentivoglio in Rom überging (Venturi p. 18 und 118) oder ob es zu denen gehörte, welche nach Modena kamen, ist mit voller Sicherheit nicht zu sagen, jedoch halte ich letzteres für wahrscheinlicher, indem ich unser Bild in demjenigen vermute, welches als *Benvenuto, Bugia, e Verità* in dem, wie es scheint, vor 1720 aufgestellten Inventar der Galleria Estense verzeichnet ist (Venturi p. 313). Darauf geht seine Spur verloren (es findet sich nicht mehr im Inventar jener Galerie von 1743 bei Venturi p. 353 sq.), bis es in folgender Notiz Passavants (Raphael II, S. 603) wieder auftaucht: »In neuerer Zeit befand sich dieses Bild, welches in einigen Teilen von der Komposition Raffaels abweicht, im Besitz des Galerieinspektors Pechwell in Dresden, der es an einen Herrn Roux aus Paris verkaufte«, worauf es sofort abermals verschwindet. Denn weder finde ich bei Blanc,

le trésor de la curiosité II, p. 280 in der 1811 verkauften Sammlung Roux ein anderes Bild Garofalo's als die heilige Familie, noch hat mir irgend jemand den Verbleib des Bildes nachzuweisen vermocht. Um so wertvoller ist unter diesen Umständen eine, wenn auch ganz moderne, so doch sorgfältige Kopie des Bildes, welche aus dem Nachlass der Enkel Goethe's in den Besitz des Schlosshauptmanns Grafen Henckel-Donnersmarck in Weimar übergegangen und dort mir zuerst von Herrn Direktor Bode nachgewiesen worden ist. Über den Kopisten und die Provenienz der Kopie konnte ich nichts erfahren. Sie ist 110 cm lang, 80 cm hoch. Eine Photographie derselben verdanke ich der Güte des gräflichen Besitzers. Nach ihr ist unsere Abbildung gemacht. Dass es sich um das Bild eines Ferraresen handelt,



zeigt die Farbengebung; dass es das des Garofalo sei, ergiebt die Übereinstimmung mit der raffaelischen Komposition. Vasari hat in der That das Richtige, wenn er das Bild Garofalo's nach Raffaels Zeichnung gemacht erklärt. Die Abweichungen sind minimal. Denn abgesehen von der in der Handzeichnung fehlenden Architektur sind es nur drei. In dem Gemälde fällt über die Scham des Angeklagten ein schmales weifses Gewandstück; in der Zeichnung ist er völlig nackt. In der Zeichnung erscheint die »Unwissenheit« angemessen als weibliche, wenn auch sehr feiste und derbe Figur; im Gemälde ist sie deutlich männlich, graubärtig und mit Mütze versehen, was zeigt, dass Garofalo über ihre Bedeutung sich nicht völlig klar war. Die linke Hand der »Argwöhnung« ist im Bilde nicht mehr sichtbar, sondern durch die Ecksäule verdeckt. Indem ich daher weiterer Beschreibung überhoben zu sein

glaube, bemerke ich nur noch über die Farben Folgendes: das Obergewand der Argwöhnung ist olivengrün, das Untergewand rot; das Obergewand der Unwissenheit ist grün, die Ärmel des Untergewandes orangenfarbig, die Mütze dunkelrot; der König hat rotes Ober- und blaues Untergewand; der Neid hat ein braunes Mäntelchen und grüne Socken; Calumnia rotes Obergewand mit grünem Futter, dunkelblaues Untergewand und weifses Hemd; die sie bekränzende Begleiterin hat gelbes Obergewand mit bläulichem Mantel, die Ärmel des Untergewandes sind violett; die andere hat grünes Ober- und gelbes Untergewand; die Reue endlich hat schwarzes Gewand und weifses Kopftuch.

5. An die Spitze einer zweiten Reihe von Kompositionen, welcher linksläufige Bewegung der Figuren eigentümlich ist, stelle ich die dem Mantegna zu-



geschriebene Federzeichnung des British Museum, welche sich einst im Besitz von Van der Schelling in Amsterdam befand, 1718 durch Gautier nach England, in der Folge in den Besitz von Mr. Barnard, Lawrence, W. Esdaile und am 16. Juni 1860 in das British Museum überging.[1] Sie ist publiziert in dem seltenen Werke: Drawings by the Italian Masters reproduced with critical Notes by Comyns Carr, London 1877, Mantegna N. 2 p. 3 sq. Unserer Abbildung liegt eine für mich gefertigte Photographie nach dem Original zu Grunde. Sämtliche allegorische Figuren sind mit lateinisch-italienischen Über- resp. Unterschriften versehen, welche vom Künstler selbst, als welchen Mantegna zu bezweifeln ich wenigstens keinen Anlass habe,[2] herrühren dürften: sospicione (n undeutlich), ignorãtia, ĩvidia, dceptione

[1] Entnommen dem Inventar des Print-Room, wozu Fagan, Handbook to the department of prints and drawings in the British Museum, London 1876 p. 47 zu vergleichen ist.

[2] Der Meinung von Heinecken, Dictionnaire des artistes t. III p. 215, dass die Zeichnung von Botticelli, der Stich derselben von B. Baldini herrühre, ist bereits im Text zur Reale Galleria di Firenze illustrata Ser. I, vol. I p. 154 widersprochen.

(d. i. deceptione, obwohl am d oben ein Haken nicht sichtbar ist), insidia, Inocentia, penitentia, Verita; unter der Hauptfigur: Calumnia di apelle. Das Blatt ist nicht nur durch grofse Schönheit der Zeichnung, edlen Fluss der Linien und Ordnung der Gruppen, sondern auch durch mafsvolle und doch sprechende Charakteristik in Haltung und Gesichtsausdruck ausgezeichnet. Der Richter, auch hier mit der Königskrone und Scepter in der Linken versehen, hat etwas schwächliches und blödes; Ignorantia, auch hier, wie in Raffaels Komposition, blind und feist, ist durch die Krone als seine Gemahlin bezeichnet; sospicione, eine schlanke Jungfrau, blickt, das Auge der Welt scheuend, nach innen und zu Boden. Calumnia erscheint hier vor Allem als stolzes, selbstbewusstes Weib: auch sie trägt ein Diadem im Haar. Deceptione, welche ihr mit der Rechten einen Blumenzweig ins Haar steckt, mit der anderen Hand die schönen langen Haare ordnet, hat einen düsteren, nicht Vertrauen erweckenden Ausdruck; Insidia, welche gleichfalls die Haare der Herrin ordnet, sieht auch böse aus, ist aber erregter als ihre Begleiterin und scheint sie auch mit Worten anzutreiben: ihr Mund ist geöffnet. Der Verklagte ist ein Kind mit schmerzlichst flehendem Ausdruck; Penitentia, einer Nonne ähnelnd, faltet die Hände und schaut abgehärmt und bittend zugleich zur Wahrheit, welche mit dem Gestus der Beteuerung, dem erhobenen Zeigefinger der rechten Hand, zu ihr redet. Auch die Wahrheit ist eine sehr schöne ausdrucksvolle Gestalt; im langen Lockenhaar trägt sie das Zeichen ihres steten Sieges, den Lorbeerkranz. Abweichend von den bisher betrachteten Darstellungen ist sie hier vollständig bekleidet. Noch gröfser ist die Abweichung in der bisher von mir übergangenen Personifikation des Neides. Dieselbe ist entsprechend der Unterschrift (ĩvidia) weiblich, und zwar ein altes hässliches, runzliges Weib mit Tierohren, mit der Rechten nach dem König hinweisend, mit der Linken Calumnia am Gewand fassend, um sie vorwärts zu ziehen. Scheel und sauer blickt sie nach dieser hin. Offenbar folgte der Künstler einer lateinischen Übersetzung, welche Φθόνος nicht durch *Livor*, sondern durch *Invidia* wiedergegeben hatte. Aus dem Umstande, dass dies sich in der Übersetzung des Lapo sowie in derjenigen der Mailänder Ausgabe von 1497 (vgl. S. 31 A. 4 und Anhang) findet, gerade auf eine von diesen beiden als Vorlage schliefsen zu wollen, wäre voreilig; sie weichen in den Bezeichnungen der übrigen Figuren zu stark ab. Eine andere Abweichung freilich, welche uns hier zuerst im Bilde begegnet, nachdem wir sie oben (S. 34) bereits in der Übersetzung des Guarino und der italienischen Bearbeitung des Alberti bemerkt haben, dass nämlich Calumnia die Fackel in der Rechten hält, hängt wohl, wie auch in den meisten übrigen Fällen (No. 11, 13 und 15), mit der veränderten Richtung der Komposition zusammen, hat also in der Absicht des Künstlers ihren Grund. Die Textvorlage, welcher Mantegna folgte, entzieht sich mithin vorläufig noch unserer Kenntnis. Sicher aber ist, dass er von keiner der bisher betrachteten Kompositionen abhängig ist. Denn was Carr p. 5 für die Möglichkeit anführt, dass Botticelli's Bild dem Mantegna vorschwebte, nämlich die erhobenen Hände des Angeklagten, ist gerade der Beschreibung Lucians entnommen. Ebenso wenig freilich lässt sich die Vermutung Carrs halten, dass Mantegna's Zeichnung für die Raffaels von Einfluss war. Ja selbst dass sie Dürer bei seiner Komposition (No. 12) im Sinn oder vor Augen war, möchte ich eher verneinen als bejahen.

Nach dieser Zeichnung ist zunächst der Stich gemacht, welcher früher, dem B. Baldini, von Ottley (An Inquiry into origin and early history of engraving p. 516) und danach von Passavant (Peintre Graveur V p. 136) dem Girolamo Mocetto zugeschrieben wird, während er von Bartsch (Peintre Graveur XIII, p. 113)

unter der Bezeichnung »la Sottise sur le trône« unter die anonymen Stiche gesetzt worden war. Er ist von Alinari (No. 7010) photographiert. Spätere Blätter tragen die Aufschrift: *Ant. Sal.* (d. i. Antonius Salamanca) *exc.* Da er als Hintergrund die Kirche S. Giovanni e Paolo mit der Reiterstatue des Bartol. Colleoni von Verrocchio in Venedig aufweist,[1]) kann er frühestens mehrere Jahre nach dem Tode Colleoni's (28. Oktober 1475) gemacht sein, da jene Statue erst *dopo assai anni* nach dem Tode Colleoni's errichtet wurde, wie Sanudo, vite de duchi di Venezia (Muratori, Rer. Ital. script. t. XXII col. 1203 A) angiebt. Abgesehen vom verfehlten Gesichtsausdruck hält sich derselbe treu an die Zeichnung; auch die Inschriften, welche sich teilweis an der Architektur befinden, stimmen bis auf Kleinigkeiten (SOSPITIONE, CALVMNIA DAPELE) überein, nur statt *dceptione* steht hier ADIPTIONE, und dies ist ein Beweis nicht nur dafür, dass der Stecher sich über die Bedeutung der Figur nicht im Klaren gewesen ist, sondern auch dafür, dass die erste Silbe der Inschrift *dceptione* in der Zeichnung bereits als der Stich gemacht wurde, ebenso schwer lesbar war als heute. In der That ist der obere Strich des *d* verblichen, so dass man es für *a* halten kann, wenn man, wie der Stecher gethan hat, nur obenhin zusieht.

Auch Rembrandt hat die Zeichnung kopiert, als sie sich in Holland befand. Seine Kopie gelangte 1771 mit dem Original in den Besitz von Mr. Barnard und so ins British Museum. Sie erreicht das Original an Zartheit der Linienführung, Feinheit der Ausführung und im Ausdruck bei weitem nicht. Was ihre Inschriften betrifft, so ist, abgesehen von *Ca Lomnia di apella* und *Veritas,* aus dem *dceptione* ein völlig unverständliches *acnoni* geworden.

6. Der linksläufigen Komposition Mantegna's steht am nächsten, ohne dass sich eine direkte Benutzung erweisen liefse, ein Gouachebild, welches sich jetzt im Besitz des Grafen Henckel von Donnersmarck in Weimar befindet. Über die Provenienz desselben teilt mir Herr Hofrat Ruland nach einer Aufzeichnung J. Chr. Cl. Dahls Folgendes mit: »Das Bild kam, nach einem beschriebenen Zettel, welcher beim Reinigen sich zwischen Bild und Rahmen fand, von Dahl in Dresden um 1845 in den Besitz von Frau Ottilie von Goethe; gegen 1840 war es aus Italien gekommen und hielt man es für das von Vasari erwähnte Mantegna'sche Bild, das zu seiner Zeit der Abt der Badia in Florenz besafs.« Letzteres ist erweislich unrichtig; denn das Bild Mantegna's, welches sein Freund und Vetter, der Abt der Badia von Fiesole, besafs, und welches sich zu Vasari's Zeit in der Bibliothek der Badia befand, war eine — jetzt in der Brera befindliche[2]) — Madonna mit dem Christuskinde und singenden Engelsköpfen (VI, p. 212 ed. Mil. 1810). Herr Siegwald Dahl, der Sohn von J. Chr. Cl. D., teilt mir aus dem handschriftlichen »Gemäldeverzeichnis« seines verstorbenen Vaters Folgendes mit: »Das Bild hat wahrscheinlich zu einem Strafkodex gehört, ist auf Pergament in Miniatur-Tempera gemalt und auf Cypressenholz aufgezogen. Der verstorbene Direktor der Dresdener Galerie Prof. Matthaei erklärte es für eine Jugendarbeit Raffaels.« Herr Dahl vermutet, dass sein Vater das Bild von Matthaei gekauft habe. Bode, welchem ich den Hinweis auf dasselbe verdanke,

---

[1]) Die Vermutung von Ottley, An Inquiry (vol. II) p. 516, dass die Statue Colleonis auf einen ihr widerfahrenen Schimpf (Muratori, Annali d'Italia IX, 320 z. J. 1475) Bezug nehme, scheint mir durchaus schief.

[2]) Vgl. Frizzoni in der Zeitschrift für die bildende Kunst XXI (1886) S. 102, dessen neuerliche Kombination ich jedoch nicht billigen kann.

möchte es einem Ferraresen um 1500 zuschreiben. Sicher gehört es der allerbesten Zeit an und ist von einer aufserordentlichen Sorgfalt, Feinheit und Schönheit der Zeichnung, wenn auch geringerer Kraft der Charakteristik. Besonders die Gestalten der Calumnia und noch mehr die der Wahrheit sind vollendet. Leider ist die Tafel hier und da wurmstichig und die Farbe an einigen Stellen stark abgeblättert. Die untenstehende Abbildung ist nach einer Photographie gemacht, welche ich ebenfalls der Güte des Herrn Grafen Henckel verdanke. Das Bild ist 44 cm lang, 30 cm hoch, die Figuren im Durchschnitt 10 cm hoch. Die Handlung geht im Vordergrunde einer dreischiffigen Halle, deren Boden in rote und gelbe Felder geteilt ist, und durch welche man einen Ausblick ins Freie und auf eine Stadt hat, vor sich.



Der König, in grünem Ärmel- und goldgelbem Obergewande, mit Krone und doppelter Halskette geschmückt, aber ohne Scepter, bärtig und männlichen Aussehens, aber mit Eselsohren, streckt gierig seine Hand nach dem Opfer, welches herangeschleppt wird, aus. Von den zwei hinter seinem Throne stehenden weiblichen Figuren wird die hintere, gleich allen übrigen, blondhaarige Figur, deren jetzt stark abgeblättertes Gewand braun gewesen zu sein scheint, nach Analogie der Mantegnaschen Zeichnung als die Unwissenheit zu bezeichnen sein. Denn sie trägt das Diadem. Sie blickt mit Freude auf die herantretende Gruppe. Die vordere, in weifsem Unter- und grünem Obergewande, welche sich mit verschränkten Händen auf die Rücklehne des Sessels stützt, und wie sauertöpfig auf die herannahende Gruppe herabblickt, ist die Argwöhnung. Der Neid, eine jugendliche, bartlose aber magere Gestalt in einem hellgelben, nur bis an die Kniee reichenden Rocke, schreitet

allein barfufs heran, seine langen hageren Arme hängen schlaff herab, er blickt scheel zu Boden. Hinter ihm stürmt in gröfster Erregung Calumnia einher, ein blühend schönes Weib mit langem fliegenden blonden Haar, in der hochgehobenen Linken die Fackel haltend, mit der Rechten das Haar des Verläumdeten fassend. Sie hat hellgelbes Ober- und goldgelbes Untergewand und roten Gürtel. Der Verläumdete, eine ganz nackte zarte Knabengestalt, ist nach rückwärts gewendet, erhebt seine Arme und blickt in die Höh, schmerzlich um Hülfe flehend. Auch die beiden Dienerinnen bilden hier eine Gruppe für sich. Im Gespräch begriffen folgen sie der Herrin, auf welche sie mit der linken Hand hinzeigen, diensteifrig nach; die erstere in grünem, die zweite in rotem Gewande. Das Untergewand der zweiten ist weifs. Auch sie sind, wie die Herrin, barfüfsig. Die Reue, eine jugendliche Gestalt mit länglichem hageren Gesicht und langem blonden Haar, in langem schleppenden schwarzen Mantel (und hellerem Untergewand), aus welchem nur der rechte Unterarm hervorragt, blickt mit gehaltenem Schmerze nach der herrlichen Gestalt der Wahrheit um. Diese, angethan mit einem langen weifsen Gewande,[1]) welches in prächtigen Falten fällt, mit langherabwallendem Haupthaare, barfufs, schreitet ruhig, aber sicher und vertrauensvoll einher; der rechte Arm fällt am Körper herab, der linke ist leicht in die Seite gestemmt. Letztere Gestalt ist noch schöner als in der Mantegna'schen Zeichnung, mit welcher die Komposition, wie bereits bemerkt, im Übrigen sich am meisten berührt. Der »Neid« aber und die Fackel in der Linken der Calumnia schliefsen den Gedanken an eine direkte Benutzung derselben aus. Überlegen ist ihr die Mantegna'sche Zeichnung an Geschlossenheit der Komposition. Die des Gouachebildes löst sich zu sehr in Einzelgruppen resp. Figuren auf.

Indem wir uns nunmehr zu denjenigen Kompositionen wenden, welche nicht mehr wie die bisher betrachteten, sich einfach an die lucianeische Vorlage halten, sondern mehr oder weniger erhebliche Veränderungen mit derselben vornehmen, nennen wir als diejenige, welche nicht sowohl in der Hauptsache als in Nebensachen abweicht:

7. die Komposition des Luca Penni. Dieselbe ist wohl nie Gemälde, sondern nur Zeichnung gewesen. Aber auch letztere ist zu Grunde gegangen oder verschollen und nur durch den Stich, welchen Giorgio Ghisi 1560 nach ihr machte, bekannt. Nach einer Photographie des letzteren, welcher sich im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin befindet, ist unsere Abbildung gemacht. An einem Täfelchen des Stirnpfeilers des Thrones, auf welchem der Richter sitzt, steht: Georgius Ghisi Mant. F. 1560;[2]) am unteren Rande auf der Tafel in der Mitte folgende 3 Disticha:

Attrahit insontem periura Calumnia Apellem
In ius immiscens fanda nefanda simul
Auriculis iudex insignis tempora aselli
Ius pariter reddit coclite cum comite
Temporis at demum quae fertur filia, seros
In lucem profert qui latuere dolos,

[1]) Weisses Gewand hat die Wahrheit, wie oben bemerkt, auch bei Philostratos Imag. I, 27; desgleichen die Treue bei Horaz c. I, 35, 21, die Tugend vor Herakles am Scheidewege bei Xenoph. Mem. II, 1, 22 und nach deren Vorbilde die Basileia bei Dio Chrysost. or. 1, 67 R.

[2]) Bartsch, P. gr. XV, 411 n. 64 giebt an: 1569.

auf dem Täfelchen links davon: Cum privilegio Regis, rechts: Luca Penis in. In der rechts vom Richter stehenden blöden Figur wird nicht mit Bartsch die Schmeichelei, sondern die Dummheit, welche ihm etwas rät, in der anderen, deren Augen verschleiert sind, die Argwöhnung zu sehen sein;[1]) die Kindesgestalt des Un-



---

[1]) Auch auf dem grofsen, die Tugenden und Laster darstellenden Tafelbilde von Daniel Frese (1600), welches sich jetzt auf der zum Fürstensaale führenden Treppe des Rathauses zu Lüneburg befindet, hat Suspicio einen Schleier vor den Augen.

schuldigen widerlegt die von der Inschrift gegebene Deutung auf Apelles. Die Abweichungen beginnen bei den Dienerinnen der Calumnia, deren hier vier sind. Dieselben sind nicht mit der Schmückung und Antreibung der Calumnia beschäftigt, sondern folgen ihr einfach nach. Die vorderste trägt ein grofses Fischernetz an einem Stabe auf der linken Schulter, ein zweites über die rechte Achsel geworfen. Die Bedeutung desselben für die »Nachstellung« ist ohne weiteres einleuchtend, mithin unnötig, Belege dafür beizubringen. Die Betrügerei schaut hinter ihr nur mit dem Kopfe hervor und legt ihr die Rechte auf die rechte Schulter. Die Reue, welche im Hintergrunde steht, richtet ihre Augen und die gefalteten Hände schmerzvoll nach oben, nach der Wahrheit. Diese wird in einer feurigen Wolke von ihrem Vater, dem geflügelten Gotte der Zeit, herabgelassen. Ist dies richtig, verrät sich die Bekanntschaft mit der bereits oben (S. 37) aus Gellius (N. A. XII, 11, 7) angeführten Stelle eines unbekannten Dichters (*Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit*). Auch die Beflügelung des Zeitgottes bedürfte keiner weiteren Belege.[1]) Aber die Krallen und das sich emporsträubende Haar des Alten einerseits und der überaus schmerzliche Ausdruck im Gesicht und die Haltung der Wahrheit anderseits lassen mir diese Deutung, welche allerdings dem Verfasser der Verse vorgeschwebt zu haben scheint, nicht ganz unbedenklich erscheinen.

Am nächsten steht die raffaelische Komposition, jedoch ohne dass man von Abhängigkeit reden könnte. Bemerkenswert ist eine aufserordentliche Schlankheit der Figuren. Noch will ich darauf hinweisen, dass sich die Komposition auch als Schmuck einer Limosiner Schale (Museum zu Braunschweig N. 497) findet.

Daran schliefse ich:

8. Das Gemälde des Francia Bigio im Palazzo Pitti, hier abgebildet nach einer Photographie des Kupferstiches von G. Guzzi, welcher in der Galerie du Palais Pitti gravée par Louis Bardi, T. IV (Florenz 1845) pl. 55 publiziert worden ist. Da ich keine Gelegenheit hatte, das Original selbst zu untersuchen, sandte ich die Photographie an Herrn Dr. Otto Rofsbach, welcher die Güte hatte, mir Folgendes zu antworten: »Die Photographie ist verhältnismäfsig treu, und der Kupferstich, welchen sie wiedergiebt, offenbar zu einer Zeit angefertigt, als sich das jetzt stark übermalte, verblasste und teilweis mit Lack überzogene Bild noch in einem besseren Zustande befand. Übrigens ist auch die Beleuchtung, in welcher es hängt, recht ungünstig.« Die Inschrift am vorderen Rande findet sich in derselben Fassung, wie sie der Stich bietet, am Bilde:

Claudite qui regitis populos his vocibus aures
Sic manibus lapsus nostris pinxit Apelles.

Dass jedoch der zweite Vers nicht heil sei, zeigt das Metrum. Wie er freilich zu bessern sei, weifs ich nicht mit Sicherheit zu sagen, da mir mehrere Möglichkeiten vorhanden zu sein scheinen (z. B. hoc pinxit oder depinxit).

---

[1]) Vgl. Farnesina-Studien S. 97 und 139 A. 260. Besonders mache ich noch aufmerksam auf die »Justitia« des Vasari vom Jahre 1543, auf welcher die Justitia die Veritas bekränzt, welche vom Gott der Zeit ihr zugeführt wird, wie der Künstler in seiner Biographie (Vite, Milano 1807, I p. 119 *la Verità tutta nuda, offerta dal Tempo alla Giustitia* etc.) sagt; und noch mehr auf die Komposition von Rubens im Medici-Cyklus (Louvre No. 454; Gal. du Palais Luxembourg t. 24), in welcher der geflügelte Zeitgott die Wahrheit emporhebt.

Abweichend von allen bisher betrachteten Darstellungen bildet hier der auf hoher Estrade sitzende König mit seinen beiden Beisitzerinnen das Centrum der Komposition. Die Verdächtigung legt ihren linken Arm um den König und blickt scharf antreibend auf ihn »fast herausfordernd«, nach Dr. Rofsbach, welcher zugleich bemerkt, dass die Gestalt voller und robuster als auf dem Stich sei. Die Dummheit sitzt gleichgültig und träge mit übereinandergeschlagenen Händen da. »Ihr Gesicht hat im Original sehr gelitten.« Wie der Verläumdete hier ein mehr männliches Aussehen hat — in dem zweiten Verse liegt die Möglichkeit, dass der Künstler an Apelles selbst gedacht hat —, so bedarf es für Calumnia aller Kraftanstrengung, um ihn vorwärts zu bewegen. »Ihr Profil ist am Original weniger scharf.« Die beiden



Dienerinnen gehen ihr hier voran; die dichtverhüllte wird die Hinterlist, die erste, welche den linken Arm, wie antreibend, erhebt, am Original aber nicht so bösen, sondern fast heiteren Ausdruck hat, wird die »Betrügerei« sein. Eine ganz andere Rolle und mit ihr ein verändertes Aussehen hat der »Neid« erhalten, wenn anders derselbe in dem bärtigen Manne zu erkennen ist, welcher der eben betrachteten Gruppe gegenüberstehend und den »ruhigen, ernsten, nicht boshaften« Blick auf sie gerichtet mit beiden Händen gestikuliert, mithin als Ankläger auftritt. Aber ich bin nicht sicher, ob damit der Gedanke des Künstlers getroffen wird, ob der Gestalt mit dem veränderten Aussehen nicht auch ein veränderter Sinn gegeben worden ist, ob in ihr nicht vielmehr der Verteidiger des Angeklagten zu sehen ist.[1]) Seine Stellung

[1]) Ähnlich, wenn auch gewiss nach anderer Richtung hin falsch, äufsert sich der Text zur Galerie du Palais Pitti a. a. O.: *vis-à-vis est le défenseur qui plaide la cause de celui-même qu'il a accusé.*

könnte dafür sprechen. Gänzlich verändert ist die letzte Gruppe. An Stelle der Reue erscheint der König noch einmal[1]): herabgestiegen von seinem Throne und entrückt seiner Umgebung, schaut er mit tiefernstem Ausdruck sein Bild in dem Spiegel, welchen ihm die Wahrheit mit der Linken vorhält, indem sie mit der Rechten auf sich selbst zeigt, um auf seine resignierte Frage: bin ich das? die Antwort zu geben: O, wärest Du mir gefolgt!

9. Sowohl durch Veränderung, besonders der Calumniagruppe, als auch durch erhebliche Zuthaten weicht stärker als die bisher betrachteten Kompositionen ein Bild im Museum zu Nimes ab, auf welches ich im Jahre 1880 aufmerksam wurde und von welchem ich eine freilich ungenügende Photographie erlangte, nach welcher unsere Abbildung auf dem Lichtdrucke bei Seite 38 gemacht ist. Es ist dies No. 307 der Collection Gower, welche dem Museum jener Stadt zum Geschenk gemacht worden ist. Die Höhe des Bildes beträgt, wie ich dem handschriftlichen inventaire entnehmen durfte, 65, die Breite 98, die Höhe der Figuren 28 cm. Im »ancien inventaire« — das jetzige ist vom Dezember 1867, — in welchem das Bild die Nummer 528 hat, ist es »la Fortune« genannt und der école de Guide zugeschrieben. Letzteres ist gewiss nicht richtig; ohne eine genauere Zeit- und Schulbestimmung zu wagen, trage ich doch kein Bedenken, das Bild einem Italiener aus dem Ende des XVI oder Anfang des XVII Jahrhunderts zuzuweisen und an dieser Stelle zu besprechen. Über die Provenienz konnte ich nichts erfahren.

Die Handlung geht auf dem Vorplatze eines Palastes, wie es scheint, eines Justizpalastes, zu welchem auf beiden Seiten Treppen heraufführen, vor sich. In einem halbkreisförmigen Vorbau desselben sitzt eine weibliche Figur, deren Oberkörper, Arme und Beine entblöfst sind, und streckt beide Arme aus. Aus der rechten Hand lässt sie Kronen, darunter, wie es scheint, auch eine Papstkrone, Geschmeide und Scepter, aus der linken Marterinstrumente, wie Axt, Folterbrett, Fufseisen und Strick, herabfallen. Erstere Seite ist dem — vom Beschauer links sitzenden — Könige, letztere der Reue und Wahrheit zugekehrt. Am Geländer der linken Treppe oberhalb der Kronen steht *Servitus*. Die Göttin ist Fortuna. An einer Tafel, auf deren Aufsatz ihre Füfse zu stehen kommen, findet sich folgende Inschrift:

Non Meritis Foelix Nec Inmeritis Nascitur Miser
Hoc Divinae Sortis Hoc Fati Hoc Fortunae Est
Nullus Divitiis Intumescat Nimium
Nec Ullus Cladibus Ingemiscat Nimium
Est Fortuna Dea Varia Lubrica Et Fragilis
Non Nunquam Inopes Beat Affluentiis
Non Nunquam Pauperte[2]) Gravat Beatos.

Aus einem Gitterfenster in der Wand des rechten Flügels hält eine, wie es scheint, bärtige Figur eine Fahne heraus, auf welcher Folgendes steht:

Virtutum Omnium Hic
Vi Retenta Est Mater
O Saeculum Miserum O
Crudele Saeculum

[1]) Unrichtig der obige Text: *de l'autre côté est un roi également orné de longues oreilles, à qui la Vérité montre dans son miroir les trames de l'Envie.*

[2]) Natürlich gleich Paupertate.

Dass diese Mutter aller Tugenden die Wahrheit ist, deutet die Inschrift auf einem weifsen Tuch an, welches an den Stufen der zu jenem Fenster heraufführenden Treppe befestigt ist:

O Me Infelicem Deam Veridicam
Que Nunquam Nunquam Nunquam
Aut Turpiter Mea Maxima Cum Infamia
Ad Aures Principum Misella Acciar.[1]

Und zwar befindet sich diese Inschrift oberhalb der »Wahrheit«, welche ihre Hände aufhebt. Auf der entgegengesetzten, also linken, Treppe sind bacchische Gestalten, zum Teil in erotischer Gruppirung, gelagert. Wo dieselbe nach dem Vorplatz umbiegt, sitzt der bärtige, mit Eselsohren versehene König mit gekreuzten Händen, ein Scepter haltend, nach rechts auf die Calumniagruppe blickend. Links von ihm sitzt auf der obersten von den drei zu seinem Thron führenden Stufen ein dickwanstiges gedunsenes Weib, mit blödem nach dem Neide schielenden Gesichtsausdruck. Über ihrem Kopfe bauscht ein Gewandstück. Es ist die Dummheit, auch durch die unterhalb ihrer rechten Fufssohle auf der zweiten Stufe sichtbare, in der Photographie aber nicht genau zu entziffernde Inschrift *(Ignorantiae?)* bezeichnet. Die Verdächtigung erscheint hier in der Gestalt eines gewappneten Kriegers, welcher den Schild am linken Arm, in der erhobenen Rechten die aufgestützte Lanze haltend, rechts vom König auf derselben Stufe sitzt und nach der Mittelgruppe blickt. Unter ihm steht: *Suspictioni.*

Die Mittelgruppe besteht aus Calumnia — zwischen ihren Füfsen steht *Calumniae* —, welche den erhobenen linken Arm, ohne Fackel, nach links zum König ausstreckt und mit der gesenkten Rechten den Unschuldigen, einen rückwärts schauenden die Arme erhebenden Knaben — unter ihm steht *Innocentia*[2]) — schleift, und aus drei Begleitern. Voran nämlich geht ein hageres nacktes Weib mit Hängebrüsten, den erhobenen rechten Arm nach dem König, den gesenkten linken Arm nach hinten streckend. Um den Hals trägt sie ein Band, von welchem nach vorn zwei Beutel herabhängen, der eine mit der Inschrift *S. Mala,* der andere mit *S. (?) Peiora.* Es ist der Neid, hier, wie bei Mantegna, weiblich, wie auch die unter der Gestalt in der Photographie freilich nur schlecht erkennbare Inschrift keine andere als *Invidiae* sein dürfte. Mit Hülfe von Mantegna's heut im Louvre (No. 253) befindlichem Bilde »der Austreibung der Laster«, welches ich zusammen mit Perugino's entsprechender Komposition (ebenda No. 429) und einigen anderen verwandten Darstellungen anderswo zu veröffentlichen gedenke, lässt sich auch die Bedeutung des *S.* wenigstens wahrscheinlich machen. An diesem Bilde Mantegna's nämlich trägt die als Affenweib dargestellte Suspicio an einem Riemen vier Beutel mit den Inschriften: *Mala, Peiora, Pessima, Semina.* Und so dürfte auch hier in dem *S.* die Abkürzung von *Semina* zu sehen sein, zumal der Maler auch in der Bildung der Ignorantia Bekanntschaft mit der entsprechenden Figur auf Mantegna's Bilde (Igniorancia), welche von Ingratitudo und Avaricia getragen wird, verrät.[3]) Wie bei Suspicio, so sind auch an Stelle der

---

[1]) Die Lesung der letzten zwei Buchstaben ist unsicher.

[2]) Oder *Innocentiae.*

[3]) Auch auf eine Übereinstimmung in den Inschriften ist aufmerksam zu machen. Auf der Fahne, welche hier aus dem Gefängnis gehalten wird, steht: *Virtutum omnium hic vi retenta est mater;* auf dem Bilde Mantegna's hängt an derselben rechten Seite

beiden Dienerinnen der Calumnia zwei männliche bärtige Gestalten getreten: der eine durch Inschrift *Fraude (Fraudi?)* bezeichnet, geht neben ihr, indem er einen Hund am Bande führt, wahrscheinlich, wie in der Komposition von Wetz (No. 14), als das Tier des Zoilos, als Symbol der Verlästerung; der andere, welcher die Inschrift *Odio* neben sich hat, ein gewappneter und behelmter Krieger, setzt ihr mit beiden Händen einen Kranz aufs Haupt.

Hinter dieser Gruppe schreitet die Reue *(Penitentia)* mit völlig verhülltem und gesenktem Haupte nach links einher, beide Beine in Fufseisen gefesselt, an deren Querstange ein von ihr gehaltener Stab befestigt ist. Schon bei Homer (Il. IX, 503) sind die Litai (»Abbitten«) lahm, und Paenitentia sera ist aus Phaedrus I, 13, 12 und Livius 31, 32 *(celerem enim paenitentiam, sed eandem seram atque inutilem sequi)* und anderen Stellen, welche Burmann zu Phaedr. l. l. verzeichnet hat, bekannt.[1]) Ihr Gewand bauscht nach hinten aus und entblöfst beide Schenkel. Die Wahrheit endlich, eine bis auf ein schmales Gewandstück, welches den rechten Schenkel, die Scham, Nacken und linken Arm umflattert, nackte Gestalt steht en face, wendet aber schmerzvoll ihre Augen ein wenig nach links und nach oben, wie sie auch beide Arme emporstreckt.

So viel über die Kompositionen der Italiener. Denn über diejenige des Federico Zuccheri (No. 16), welche zur lucianeischen Beschreibung nur noch in einer losen Beziehung steht, sprechen wir besser im Zusammenhange mit derjenigen des Hans Bock (No. 15), welcher sie grofsenteils zur Vorlage gedient hat.

(Schluss folgt.)

DÜRER UND DER UMRISSSTICH »DIE KREUZIGUNG«

VON JARO SPRINGER

An verstecktem Ort erzählt Sandrart von einem Stiche Dürers, die Kreuzigung Christi darstellend, der im Umriss ausgeführt war. Im »zweyten und letzten Haupt-Theil der Teutschen Academie (Andren Haupttheils Zweiter Theil Frankfurt 1679)«, in dem Seite 71 beginnenden Abschnitt: »Kunst- und Schatzkammern hoher Potentaten, Churfürsten und Herren« heisst es in dem Abschnitt über Nürnberg Seite 79 Spalte 1:

---

von der Mauer ein Band mit folgender Inschrift herab: *Et mihi virtutum matri succurrite divi.* Auch die Dummheit in Mantegna's »*Virtus combusta*« (Bartsch, P. G. XIII, 303, 16; Passavant, P. G. V, 81, 16) ist zu vergleichen.

[1]) Auch an Themistios or. XXII p. 342 μετάνοια βραδεῖα (vgl. Hor. c. III, 2, 32 *pede Poena claudo*) möge erinnert werden.

»Unser Albrecht Dürer nun folgte oberwähnten zweyen Meistern (Israel von Mechlen und Martin Schön) sehr nach, welche er mit Verbesserung seiner Lehr in der Wanderschafft sehr wol beobachtet, und darüber sich wieder nacher Nürnberg begeben. Daselbsten zeigte er seiner Kunst Probe, vermittels des grofsen Handrisses des Orphei, wie selbiger von etlichen Weibsbildern, unziemlicher Liebe halben mit Prügeln geschlagen wird, darinnen Er dann einen sehr grofsen Fleifs, seiner glücklichen Feder in Bildern und Landschafften mit höchster Verwunderung sehen lassen, welches nachgehends eine grofse Beförderung seines hohen Lobs und zur verlangten Heuraht gegeben. Folgends verfertigte er viel treffliche Stuck in Holzschnitt, welche aber einige Liebhaber, wie sehr sie sich auch bemühet, niemals gantz zusamm bringen können; Der wissentlichen sind, jedoch ohne des Kaisers Maximiliani grofse Ehrenpforte, auch der 4 Triumph-Wägen in dem Buch des Teurendanck im Holzschnitt noch 312 Stuck. Im Kupfer aber von seiner Hand gestochen, geätzt und in Zinn[1]) gerissen, nebst andern die grofse Creutzigung, (wovon blos der Umzug zu sehen) das kleine Crucifix und ein kleiner Hieronymus, also in allen 106 Stuck gefunden werden.«

Über die Glaubwürdigkeit Sandrarts und über den Wert seiner Angaben steht eine Untersuchung noch aus. Eine flüchtige Prüfung der Teutschen Academie gestattet die Mutmafsung, dass diese heute noch fehlende Forschung die vollständige Abhängigkeit Sandrarts von nicht einmal weit hergeholten Quellen ergeben wird. Damit würde übrigens nur eine jetzt schon mannigfach vertretene Ansicht bestätigt werden. Indes darf dieses Ergebnis der Kritik nur auf die Künstlerbiographien im ersten Teil Anwendung finden, und Sandrarts Nachrichten über das private Leben der Künstler erweisen sich, soweit sie über seine Quellen hinausgehen, als hämische Erfindungen. Den kurzen Aufzählungen der Werke wird man wohl einige Beachtung schenken müssen, grössere Rücksicht verdient aber der kurze Abschnitt des zweiten Teiles der Teutschen Academie, in welchem eine Reihe von Kunstsammlungen aufgezählt und beschrieben wird; hier nennt Sandrart nur die Dinge, die er selbst gesehen hat und flicht gelegentlich Exkurse, wie den oben zitierten über Dürer ein. Sie zeigen seine Unfähigkeit, den Stoff zu gruppieren, sind aber ausserordentlich lehrreich für die Art, wie er seine Teutsche Academie aufgebaut und zusammengeflickt hat.

Die beiläufige Erwähnung des Dürerschen Umrissstiches verdient um so mehr Beachtung, als sie die älteste gedruckte Nachricht[2]) über dieses Blatt ist. Bei dem harmlosen Charakter der Notiz muss man annehmen, dass Sandrart keine Zweifel über den Urheber hegte. Das will aber nicht viel besagen. Bei der völligen Urteilslosigkeit des schriftstellernden Künstlers darf sein guter Glauben nicht als Moment für die Echtheit benutzt werden; aber andererseits muss der Stich zu seiner Zeit, in der zweiten Hälfte des XVII Jahrhunderts, als ein Werk Dürers gegolten haben. Heller (No. 2250) meint freilich, durch Sandrarts Angabe erst sei ein »neuerer Künstler« zu

[1]) Auf derselben Spalte weiter oben ist von »ätzen in Eisen und Kupfer« die Rede.

[2]) Hausmann, Dürers Kupferstiche etc., S. 39 giebt an, dass in einer wahrscheinlich um die Mitte des XVII Jahrhunderts geschriebenen, aus der Familie Scheurl in Nürnberg herstammenden »Specification dess gantz Dürerisch Truckhs« der Umrissstich schon erwähnt wird. Wenn Hausmann diese Handschrift richtig datiert, so könnte man vielleicht den Scheurlschen Katalog als Sandrarts Quelle annehmen. Ob wirklich ein Zusammenhang zwischen diesen beiden besteht, ist nach Hausmanns kurzer Notiz nicht zu entscheiden.

einer Fälschung veranlasst worden, aber diese unmögliche Annahme bedarf nicht erst der Widerlegung.[1])

Diese unvollendete Kreuzigung, durch Nagler und Passavant (No. 109) dem Dürerwerk beigefügt, hat seitdem eine sehr verschiedenartige Beurteilung gefunden. Wenn auch der leidige Streit, ob Dürer, ob nicht Dürer, heute immer noch nicht entschieden ist, so findet das Blatt übrigens doch eine gröfsere Beachtung, als ihm nach seinem wahren Kunstwerte zusteht.

Die Technik, »in aufserordentlich gelinden Umrissen«, wie Heller sagt, kann in dieser Frage naturgemäfs sehr wenig entscheiden. Im blofsen Umriss ist die Handschrift eines Meisters kaum zu erkennen. Ein weiteres Blatt Dürers in derselben Technik liegt zur Vergleichung nicht vor, die unvollendeten Partien im Probedruck der »Wirkung der Eifersucht« B. 73[2]) geben keinen sicheren und festen Anhaltspunkt. Nur die Stilkritik kann auf die Frage, ob der Stich von Dürer herrührt oder nicht, die Antwort geben. Es ist ein glücklicher Umstand, dass allen den kleinen Leuten, die sich seit Sandrart mit ihrem winzigen Geist an den grofsen Dürer heranwagten, das Blatt entgangen ist, so dass der Bericht über den heutigen Stand der Frage sofort mit der neueren wissenschaftlichen Litteratur beginnen kann. Zunächst hat Hausmann[3]) eine Reihe von tüchtigen Beobachtungen über den Stich zusammengestellt, die ihn, entgegen Nagler, dazu veranlassten, das Blatt wieder aus dem Dürerwerk zu entfernen. Mit offenbaren Scheingründen suchte Retberg[4]) Hausmanns Einwände, die gegen Dürer als Stecher des Blattes sprachen, zu beseitigen. Als plane Nürnberger Fälschung des XVI Jahrhunderts wird der Stich von Thausing[5]) kurzab bei Seite geschoben. Einige Zeichnungen, deren Zusammenhang mit dem Stich richtig erkannt wurde, glaubte schliefslich Ephrussi[6]) als unwiderlegbare Zeugnisse für Dürer vorbringen zu können.

Um die Akten über die unvollendete Kreuzigung zu schliefsen, sind im Folgenden eine Reihe von Bemerkungen zusammengestellt, die sich aus einer Vergleichung des Blattes mit dem gesamten Werk Dürers und seinen Zeichnungen, soweit sie in Photographien zugänglich waren, ergeben haben.

Die Gestalt des Gekreuzigten ist schon Hausmann als auffälligste Abweichung von den übrigen Kreuzigungsdarstellungen Dürers erschienen.[7]) Nach der älteren romanischen Weise ist Christus mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet, die Beine nebeneinandergestellt auf dem Fufsbrett, während die übrigen zahlreichen Kreuzigungen Dürers ausnahmslos die übliche gotische Form des Kruzifixus bieten: der Körper hängt an den Armen herab, die Beine sind übereinandergelegt, die Füfse mit einem einzigen Nagel durchbohrt. Es ist nicht einzusehen, warum Dürer bei diesem einen Blatt die gebräuchliche Form des Kruzifixes hätte ändern sollen. Die gotische Tradition wurzelte im Anfang des XVI Jahrhunderts so fest, dass aus dieser Zeit nicht

---

[1]) Wenn nicht Sandrart, so hatte doch wenigstens der Verfasser der Scheurlschen Spezifikation das Blatt gesehen; eine Verwechslung mit einem anderen Stich ist ausgeschlossen.

[2]) Berliner Kupferstichkabinet und Albertina, s. Internationale chalkographische Gesellschaft 1886 No. 11.

[3]) Albrecht Dürers Kupferstiche etc. 1861 S. 40.

[4]) Dürers Kupferstiche und Holzschnitte etc. 1871 S. 98, No. 253.

[5]) Dürer II, 277.

[6]) Dürer et ses dessins, Paris Quantin 1881 S. 318.

[7]) Hausmanns Ausführung über unser Blatt ist dankbar benutzt worden. Ihn weiter bei jedem einzelnen Punkt namentlich anzuführen, erschien überflüssig.

eine einzige Darstellung beigebracht werden kann, die eine andere als die gotische Gestalt des Kruzifixes zeigt. Erst lange nach Dürers Tod wird diese traditionelle Form aufgegeben. Die älteste datierbare Kreuzigung, auf der die Füfse Christi einzeln mit zwei Nägeln aufgenagelt erscheinen, ist ein anonymer Holzschnitt, Christus am Kreuz von drei Mitgliedern der Familie Scheurl verehrt.[1]) Das Blatt hat unten die gedruckte Aufschrift: Liber Christ. Scheurli I. V. D. qui natus est 11. Novemb. 1481. Filij vero Georg. 19. April 1532. et Christ. 3. August 1535. Der 1481 geborene Christoph Scheurl starb 1542[2]), das Blatt ist wahrscheinlich vor dessen Tode, also zwischen 1535 und 1542 entstanden.

Die Erklärung zu der ganz ungewöhnlichen Darstellung Christi auf der unvollendeten Kreuzigung giebt eine Zeichnung Dürers, in der Ephrussi eine der Vorstudien zu dem Stich sieht. Die Zeichnung[3]) ist der vortreffliche Akt eines stehenden nackten Mannes mit ausgestreckten Armen, unzweifelhaft eine Studie zu einem Krucifixus. Der Gekreuzigte des Stiches nun ist nichts als eine Kopie dieser Zeichnung, mit einer kleinen[4]) und einer anderen sehr wesentlichen Änderung. Das schmale Tuch, das die Lenden Christi verhüllt, hat auf der Zeichnung einen links herabfallenden Zipfel, der auf dem Stich (rechts) genau wiederholt ist, der Kopist hat aber noch ein zweites flatterndes Ende hinzugefügt. Diese widersinnige Zuthat zu Dürers erstem Entwurf scheint mir schon zu beweisen, dass Dürer nicht der Stecher des Blattes sein kann.

Für das Lendentuch Christi pflegt Dürer verschiedene Formen zu verwenden. Die in seiner Zeit üblichste Form, zu jeder Seite des Kreuzes ein langes Ende in der Luft flatternd zu bilden, verwendet er verhältnismäfsig selten; so auf dem Dresdener Bild »Christus am Kreuz« und auf dem Holzschnitt B. 59. Künstlicher ist Christi Schamtuch auf dem Kupferstich B. 13 (1511) geworfen, es bildet links einen Bausch, schlägt hinter dem Kreuz auf die andere Seite herüber und flattert hier in zwei Enden. Ähnlich auf der Dresdener Zeichnung von 1510.[5]) Diese Anordnung mufs Dürer besonders gefallen haben, da er sie so häufig verwendet. So findet sie sich auf dem sogenannten Degenknopf B. 23[6]), ferner bei der Kreuzigung der Kupferstichpassion

---

[1]) Es ist wenigstens trotz langen Suchens keine zweite derartige Kreuzigung aus dieser Zeit gefunden worden.

[2]) Panzer, Verz. v. Nürnbergischen Porträten 1790 p. 213.

[3]) Weifsgehöhte Kreidezeichnung auf grün grundiertem Papier. Im Louvre (Gatteaux); Heliogravüre danach bei Ephrussi 318, von Braun nicht photographiert.

[4]) Christi rechte Hand ist auf der Louvrezeichnung mehr geschlossen, als die entsprechende Hand (nämlich die linke) auf dem Stich.

[5]) Phot. von Braun No. 384, diese Zeichnung ist kaum echt.

[6]) Hier aber der Bausch rechts und die Enden links, bei den übrigen Darstellungen umgekehrt, ein weiterer Beweis, dass der Degenknopf ursprünglich nicht zum Druck bestimmt war, vgl. Thausing II 72. Nur auf der Baseler Zeichnung, der angeblichen Studie zum Mittelbild des St. Veiter Altares, bildet wie auf dem Degenknopf das Lendentuch rechts einen Bausch, während die beiden Enden auf der linken Seite flattern; ob sich das auf dem Bild selbst wiederholt, konnte nicht festgestellt werden, da der St. Veiter Altar nicht photographiert ist. Ueber das Altarwerk selbst kann deswegen hier auch kein Urteil gegeben werden. Thausing vermochte Dürers Hand wenigstens in dem Mittelbild nicht zu erkennen. Für Dürers Autorschaft und für die Datierung des Altars galt bisher die Baseler Studie (Phot. von Braun No. 1) als mafsgebend. Die Echtheit des Blattes ist aber sehr fragwürdig. Es ist eine weifsgehöhte Federzeichnung auf grau grundiertem Papier, die aufser dem Mono-

B. 13. Ähnlich sind die Tücher der Schächer auf dem Gemälde die »Beweinung Christi« im Germanischen Museum. Dasselbe Motiv mit geringer Änderung zeigt das Lendentuch auf den Holzschnitten B. 11 (grofse Passion), B. 55 und 56. Hier bildet es gleichfalls links einen Bausch, ist dann aber durch den freien Raum zwischen dem Kreuz und den angezogenen Knieen Christi nach der anderen Seite durchgezogen und fällt hier in zwei flatternde Enden auseinander. Den schlaff herabhängenden Zipfel sieht man aufser auf der oben schon erwähnten Louvrezeichnung auf einer Federzeichnung der Albertina, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, mit Monogramm und Jahreszahl 1521 (Braun 508) und auf dem Allerheiligenbild in Wien, ferner auf dem Kupferstich »das grofse Kreuz« B. 24, auf dem Holzschnitt B. 40 (kleine Passion) und schliefslich auf dem Holzschnitt P. 228. Mit einem in der Mitte geknoteten Schurz ohne herabfallende Zipfel sind Christi Lenden auf dem Holzschnitt P. 175 verhüllt.[1])

Wie diese Zusammenstellung ergiebt, hat Dürer das Lendentuch des Gekreuzigten in mannigfacher Abwechselung dargestellt, nie aber findet sich die unsinnige Vereinigung von einem flatternden und einem herabhängenden Zipfel.

Nächstdem weicht auch das vierkantige Kreuz des Umrissstiches von der bei Dürer gewöhnlichen Form ab. Es ist bei ihm stets aus rohen Baumstämmen zusammengefügt, vorn bis zu den Füfsen Christi glatt behauen, von den Füfsen abwärts bis zum Erdboden aber rund.[2])

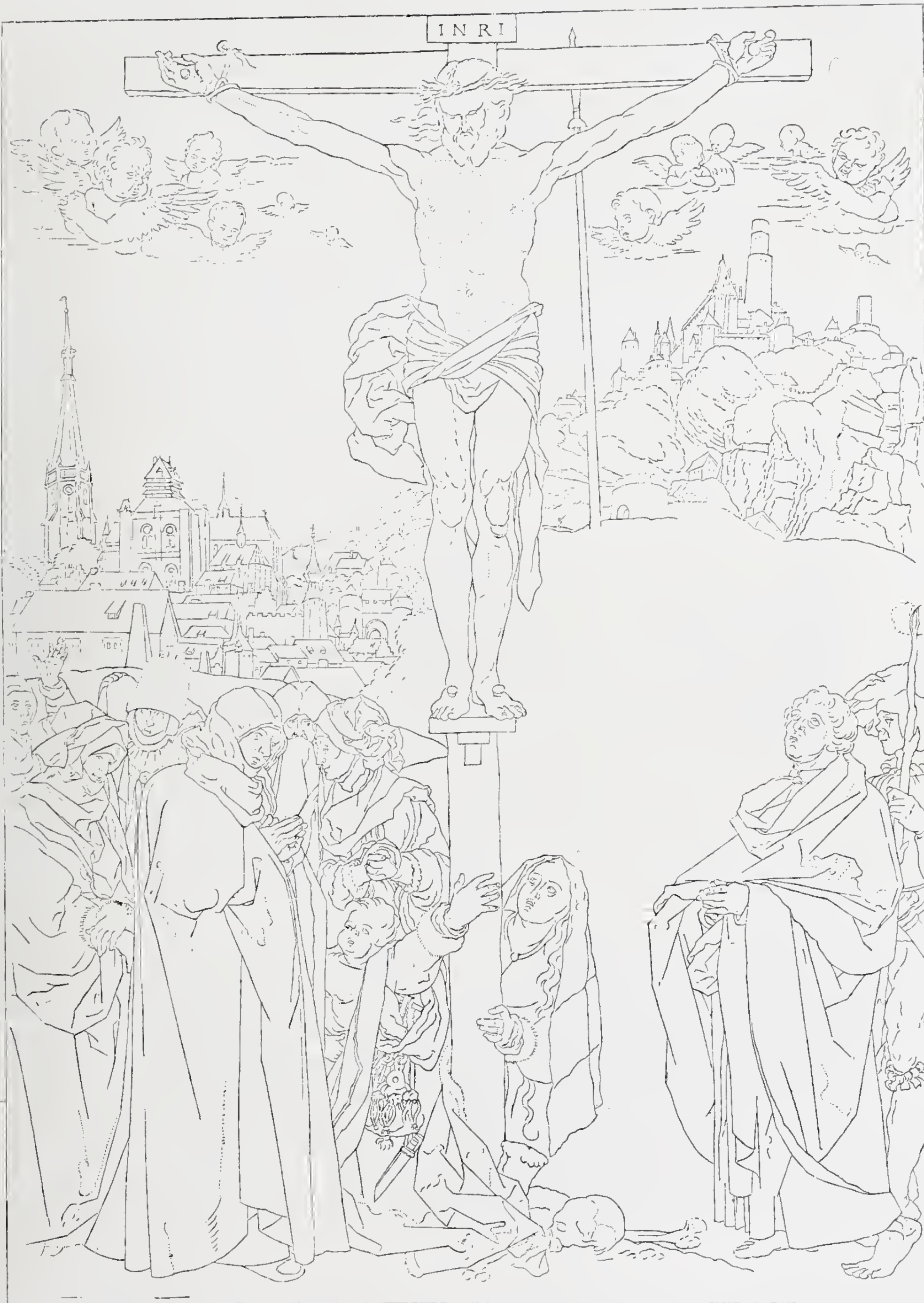
Für die Landschaft, die den Hintergrund der umrissenen Kreuzigung füllt, liefsen sich noch am leichtesten Analoga im Dürerwerk finden. Die phantastischen

---

gramm noch die Unterschrift »Albertus Dürer 1502« trägt. Beides aber sieht sehr verdächtig aus, auch ist die doppelte Bezeichnung an sich schon ungewöhnlich. Aus demselben Jahre 1502 ist mir aufser dem Hasen in der Albertina, der wegen der ganz anderen Technik nicht zur Vergleichung herangezogen werden kann, keine datierte Zeichnung Dürers bekannt. In ungefähr gleicher Technik sind das liegende nackte Weib in der Albertina vom Jahre 1501 und die Blätter der grünen Passion vom Jahre 1504 ausgeführt. Wird zwischen diese Blätter die Baseler Studie gehalten, so zeigt sie in Zeichnung und Technik mit diesen Blättern so geringe Verwandtschaft, dass ihre Zuweisung an Dürer schlechterdings unmöglich wird. Namentlich die plumpe Weifshöhung spricht gegen Dürer. Man wird das Baseler Blatt richtiger einem schweizer Glasmaler zuschreiben können, der gegen 1540 arbeitete. (Der Aufbewahrungsort der Zeichnung hat diese Zuweisung nicht beeinflusst.) Eine echte Studie zum St. Veiter Altar, die Thausing seltsamerweise nicht erwähnt, ist die schöne Federzeichnung der Albertina, Braun 507. Sie ist mit Monogramm und Jahreszahl 1511 bezeichnet; diese Jahreszahl ist ein weiterer Beweis gegen die Echtheit der Baseler Zeichnung, wenigstens gegen die Echtheit der Unterschrift.

[1]) Zwei Zeichnungen, die auf Dürers Namen gehen, ihm aber entschieden nicht angehören, sollen der Vollständigkeit halber noch erwähnt werden: Federzeichnung in Pest, Christus mit den Marterwerkzeugen vor dem Kreuz stehend nach links gewandt, wo vor ihm ein junger Mann kniet. Das Lendentuch ist vorn in der Mitte geknotet, zwischen den Beinen nach hinten durchgezogen, wo es in langem Ende flattert. Die zweite Zeichnung in Venedig (Braun 315), Figur eines stehenden Christus (ohne Kopf), das Lendentuch in der Mitte geknotet, links ein langer flatternder Zipfel. Mit der Jahreszahl 1521 bezeichnet, nach Ephrussi (319 Anm. 1) auch mit dem Monogramm; auf der Braunschen Photographie ist letzteres nicht zu sehen.

[2]) Auf der Dresdener Zeichnung (s. oben S. 59 Anm. 5) ist das Kreuz bis herunter glatt behauen, es ist ganz flach, wie ein Brett. Die Zeichnung ist aber, wie bereits gesagt, gewiss nicht von Dürer.


INRI

Landschaften auf den Kupferstichen Ritter, Tod und Teufel (1513 B. 98), der hl. Eustachius (B. 57), der hl. Antonius (1519 B. 58), auf dem Holzschnitt B. 90, auf der rätselhaften Windsorzeichnung »Pupilla Augusta« von 1516, sind im gleichen Geist entworfen. Alle aber fallen vor die niederländische Reise Dürers; im letzten Jahrzehnt seines Lebens, in das entsprechend den datierten Zeichnungen der Umrissstich fallen müsste, hat er eine entschiedene Vorliebe für einfache Landschaften. Eine Reihe Passionsstudien, in den Niederlanden in den Jahren 1520 und 1521 entworfen (die Zeichnungen, die zum Umrissstich gehören, sind aus den Jahren 1521 bis 1523), zeigen am besten sein Landschaftsideal dieser Jahre. Es sind wenig ausgeführte Federzeichnungen in einem breiten Querformat; etwa folgende sind zu erwähnen: Florenz, Kreuztragung 1520, Braun 966 (danach das Bild in Dresden), Kreuztragung und hl. Veronica 1520, Br. 967, Grablegung 1521, Br. 968. Ferner im Städelschen Museum zwei Darstellungen Christi auf dem Ölberg von 1521 und 1524. Auf allen diesen Zeichnungen zeigt der landschaftliche Hintergrund denselben einfachen Charakter: mehrere wellige, sanft gezogene Bergzüge hintereinander schliefsen den Horizont ab, ein paar Bäume und wenige Gebäude sind auf ihnen sichtbar, eine Turmspitze sieht gelegentlich hinter einem Bergrücken hervor. Und in derselben Zeit sollte Dürer eine Landschaft entworfen haben, die so dichtgedrängt mit Bauwerken angefüllt ist, wie keine aus seiner Jugend?

Eine Einzelheit lässt ganz sicher eine fremde und späte Hand vermuten. An die gotische Kirche im Hintergrund links mit unverständlicher Dachkonstruktion stöfst ein Turm als isolierter Bau. Der Turm läuft in eine einfache Pyramide aus, die mit einem Knauf versehen ist und über diesem Knauf noch Dachluken mit Giebeln zeigt. Das ist eine unmögliche Architektur. Dürers Bauwerke sind ja oft ganz phantastische Gebilde, aber doch konstruktiv gedacht. Man wird danach wohl annehmen dürfen, dass der Umrissstich in einer Zeit entstanden ist, in der die gotische Tradition schon erloschen war.

Wie der Christus, so sind auch einzelne Figuren der trauernden Gemeinde, die um das Kreuz versammelt ist, nach Zeichnungen Dürers angefertigt.[1]) Zu dem Johannes auf der rechten Seite diente die Kreidezeichnung der Albertina vom Jahre 1523 als Vorlage, die wegen einer geringen und zufälligen Ähnlichkeit als Bildnis Luthers bekannt geworden ist. Zu der Maria, die links neben dem Kreuz steht, gehört die Zeichnung »Maria mit zwei Frauen« vom Jahre 1521 bei Robert-Dumesnil in Paris. Nur die Maria wurde auf den Stich übertragen; die Bewegung des Kopfes ist etwas geändert, die Falten am Mantel, die den Arm unter ihm andeuten, sind ungeschickt wiedergegeben, sie erscheinen hier viel zu tief. Die Frau, die auf der Zeichnung Maria folgt, wurde vom Stecher mehr geändert, die andere Frau liefs er ganz weg. In derselben Sammlung befindet sich die Zeichnung der Magdalena, die am Fufs des Kreuzes kniet, vom Jahre 1523. Auf der Zeichnung ist der Stamm des Kreuzes deutlich rund, die obere Hand der Magdalena, die ihn umklammert, ist entsprechend gekrümmt. Diese rund gebogenen Finger hat nun der Stecher in den Stich übertragen, den runden Stamm aber, also die Ursache der Krümmung, in einen vierkantig behauenen verwandelt. Wäre Dürer der Stecher, so hätte er also seine ad hoc kürzlich gemachte Studie nicht mehr verstanden. Auch bei Magdalena sind

[1]) Ephrussi 319. Eye (S. 517 Anm. 135) kennt Studien zum Umrissstich aus den Jahren 1521 und 1523 in der Sammlung des Sir Thomas Lawrence; das sind wohl dieselben Zeichnungen, die jetzt Herr Robert-Dumesnil in Paris besitzt.

bei der Übertragung der Zeichnung in den Stich einige Änderungen beliebt worden; so hängt die Geldtasche auf der Zeichnung am tieferen, auf dem Stich am höheren Arm der Magdalena; auf dem Stich kniet sie ganz hinter dem Kreuz, auf der Zeichnung mehr seitlich.

Zu einem der Engelsköpfe bringt Ephrussi noch eine Louvrezeichnung bei (Braun 602)[1]. Alle diese Zeichnungen sind sehr sorgfältig in derselben Technik ausgeführt: Kreide, weifs gehöht, auf grundiertem Papier. Von den übrigen Figuren im Vordergrund der Kreuzigung fällt das rote Gesicht des ungeschlachten Landsknechtes in der rechten Ecke als entschieden nicht Dürerisch auf. Das Blatt der grünen Passion »Christus vor Pilatus« kann am besten zeigen, wie sich Dürer diese Gestalten dachte. Der halb verhüllte Frauenkopf, die Hand unter dem Mantel an das Kinn gelegt, kommt ganz ähnlich auf dem Kupferstich B. 13 und auf dem Holzschnitt B. 40 vor. Der herbeieilende Mann mit ausgestreckten Armen am linken Rande dürfte eine Reminiscenz an eine ähnliche Figur desselben Holzschnittes B. 40 sein.

Zu den Zeichnungen, die Ephrussi aufzählt, die ihn zu dem methodisch ganz falschen Schluss führten, dass damit nun allen Zweifeln über den Urheber des Stiches ein Ende gemacht sei, kann noch eine weitere zugefügt werden. Unter den Gestalten, die sich auf dem Stich links von der Maria zusammendrängen, fällt ein jugendlicher Kopf durch seine seltsame Kopfbedeckung auf. Dieser Kopf mit der hohen topfartigen Kopfbedeckung ist einer Dürer-Zeichnung entlehnt, die jetzt in der Ambrosiana in Mailand bewahrt wird.[2] Die unzweifelhaft echte, sehr schöne Federzeichnung zeigt ein Mädchen in langem Pelzmantel, darüber die Inschrift: ein türgin, links ein Kopf mit hoher krempenloser Pelzmütze. In den Stich wurde dieser Kopf herübergenommen (vergl. ihn und die Schrift in nebenstehender Facsimile-Hochätzung). Thausing[3]) setzt die Zeichnung in die Zeit des zweiten Aufenthalts in Venedig. Mag sie dafür gelten, jedenfalls ist es undenkbar, dass sich Dürer gegen 1523 einer so flüchtigen Skizze aus entlegener Zeit bei einem sonst so sorgfältig vorbereiteten Werk bedient hätte. — Das Material erscheint genügend, um abzuschliefsen. Die Abweichungen von den unter sich übereinstimmenden Kreuzigungen Dürers, das mangelnde Verständnis für die angeblichen Studien, der Charakter der Landschaft schliefsen es aus, dass Dürer den Umrissstich »Christus am Kreuz« gestochen haben könnte.[4])



Wenn es sich hier darum handelte, weitere Kreise für das Ziel dieser Untersuchung zu interessieren, so würde noch die Frage nach dem Urheber der Fälschung zu erörtern sein. Auf die Teilnahme dieser weiteren Kreise kann schon des-

[1]) Ebenda 320.

[2]) Braun 200.

[3]) I, 349.

[4]) Das seltene Vorkommen der Fälschung ist ein äufserer Umstand, der den erbrachten Beweis nicht erschüttern kann. Mir ist nur das Exemplar des Berliner Kupfer-

halb verzichtet werden, weil die Zuweisung des wenig gefälligen Stiches weder für den Sammler noch für den Händler Bedeutung hat. Dem engen Kreis der wirklich interessierten Leser muss das negative Ergebnis genügen, um so eher, als die andere Einreihung des Blattes ja keinerlei Schwierigkeiten macht. Nach dem Urteil über den Stich, das seine genaue Analyse ergeben hat, ist die Behauptung zulässig, dass er über die Fähigkeiten eines Künstlers, der sich z. B. in Nürnberg an den hier bewahrten Zeichnungen und Stichen Dürers herangebildet hat, nicht hinausgeht. Es ist bekannt, dass die »posthume Schule« Dürers bis ins XVII Jahrhundert die Qualitäten zur Hervorbringung täuschender Fälschungen besafs.[1] Die Technik, die für die Kreuzigung gewählt ist, würde das Erkennen der individuellen Art besonders schwer machen; der Fälscher wusste wohl, warum er sich auf den Umriss beschränkte. Diese Erörterung soll aber hier grundsätzlich ausgeschlossen bleiben. Denn der Nachweis, dass der Stich nicht von Dürer sein könne, war die Aufgabe. Diese ist mit der Aufzählung der Gründe, die zu dieser Meinung veranlassten, perfekt. Die sichere Angabe des eigentlichen Urhebers könnte ja den Beweis in erfreulicher Weise ergänzen, aber es wäre eine zweite selbständige Untersuchung, die keine unerlässliche Ergänzung zu der ersten bildet. Wenn der Nachweis gelingt, dass ein Werk aus den und den Gründen von dem Künstler, unter dessen Namen es bisher ging, nicht herrühren kann, so ist damit allen Regeln einer strengen Methode Genüge geschehen. Die Frage nach dem Künstler, dem es nun zuzuschreiben sei, ist für diese Untersuchung irrelevant, die Beibringung des Namens kann von dem, der die bisherige Benennung anfeindet, nicht verlangt werden. Wenn man überhaupt wissenschaftliche Resultate abschätzen wollte, so ist natürlich die Säuberung des Werkes eines Künstlers

---

stich-Kabinets bekannt, auf diesem ist der Kopf Christi wegradiert. Eine täuschende Kopie des Blattes, in den meisten Sammlungen als Original aufgeführt, scheint diesem zeitlich sehr nahe zu stehen. Folgende Unterschiede lassen am schnellsten das Original erkennen:

Original:	Kopie:
1. Das Fufsbrett Christi ist 21,5 Millimeter breit.	1. Das Fufsbrett ist 21,25 Millimeter breit.
2. Am unteren Knauf des Kirchturms links berühren sich die drei Linien, die die linke Ecke des Knaufes bilden, nicht.	2. Diese Linien berühren sich.
3. Die punktierten Linien am Schädel bestehen aus weit auseinander gesetzten Punkten.	3. Die Punkte stehen nahe bei einander.
4. Die Backenknochenlinie des Schädels ist aus einem Zug.	4. Diese Linie ist unterbrochen.

Von Nussbiegel rührt dann noch eine viel verbreitete Kopie her, die schon durch das beigefügte Monogramm Dürers sofort zu erkennen ist.

[1]) Dass die Dürer-Fälschung auch in Italien mit Erfolg betrieben wurde, beweist eine Stelle bei Soprani, Vite de'Pittori etc. Genovesi, 1674, welche hier folgen möge: In der Vita di Sinibaldo Scorza S. 128 heifst es: »comminciò contal diligenza a contrafar di penna le stampe del Durero, che non era possibile il distinguer per altra strada le fatte di penna dalle Stampate, che dall millesimo dell'anno all'hora corrente, che egli a bello studio vi poneva, accioche per mezzo di esso le potesse autenticare per opere della sua mano. E pure molti vi furono, etiamdio Pittori, i quali non potendo schivar l'inganno d'una penna così diligente le credettero stampi originali d'Albero, con molto gusto e sodisfactione di Sinibaldo, il quale negli errori altrui vedeva la sua gloria el'autentica del valor proprio negli altrui falli scorgeva.« Scorza starb in Genua 1631.

für die Wissenschaft ebenso erspriefslich, als wenn das Werk eines anderen um eine Nummer vermehrt wird. Werden die Kriterien verkannt, und fällt dann die Wahl des Namens ungeschickt aus, so kann dies Zugeständnis an laienhafte Neugierde die Anerkennung der vielleicht ganz richtigen ersten Untersuchung in Frage stellen. Wenn z. B. Kahl in seiner Arbeit über das venezianische Skizzenbuch sich auf den Nachweis, dass es mit Raffael nichts gemein habe, beschränkt und die allerdings wenig glaubliche Zuweisung an Girolamo Genga fortgelassen hätte, so würde seine methodisch so treffliche Untersuchung viel mehr Zustimmung gefunden haben. Diese unglückliche Hypothese aber bot seinen Gegnern, die in dem Raffaelischen Ursprung des venezianischen Skizzenbuches den wichtigsten Paragraphen ihres beschworenen Programmes erkennen, die bequeme Handhabe seine Resultate anzugreifen — für ungeschulte Leser begreiflicherweise mit Erfolg. Oder, um Beispiele aus dem Dürerdienst heranzuziehen, als G. W. Reid (The fine arts quarterly review 1866 N. S. I, 401) zeigte, dass die Madonna am Thore B. 45 eine kompilierte Fälschung sei, so musste dieser Nachweis jedem seriösen Forscher genügen, um den Stich aus dem Werke Dürers zu streichen. Daran konnte die spätere Erkenntnis nichts ändern, dass Reids Annahme des italienischen Ursprungs des Blattes sich als unhaltbar erwies, und durch Thausing mit gröfster Wahrscheinlichkeit Egidius Sadeler der Fälschung bezichtigt wurde (I, 80 Anm. 1). Dass die sogenannten nach links gewandten Profilköpfe in Berlin und Bamberg mit Dürer nichts gemein hätten, war eine glückliche Untersuchung, gegen die nichts Ernsthaftes vorgebracht werden konnte. Als dann später Erman der Nachweis gelang, dass diese Zeichnungen von dem Medailleur Hans Schwarz herrührten, so war das eine schöne Bestätigung des Beweises, aber kein Abschluss desselben. Hätte man den umgekehrten Weg eingeschlagen und die Untersuchung so geführt: die Köpfe sind von Hans Schwarz, folglich können sie nicht von Dürer sein, so würde dies ein methodischer Fehler gewesen sein, trotzdem man ja dasselbe Resultat bekommen hätte.

Diese so selbstverständlichen, von der historischen Kritik entlehnten Gesetze haben in der kunstgeschichtlichen Litteratur leider so geringe Geltung, dass der Hinweis auf sie nicht unnütz erschien. Bei der beängstigenden Invasion eines bequemen Dilettantismus in die Kunstwissenschaft, drängt es, das hier auszusprechen.

Noch zu einer weiteren Bemerkung giebt der Umrissstich Anlass. Es wäre doch sehr auffallend, wenn Dürer gerade in den beschäftigten Jahren nach der Rückkehr aus den Niederlanden zu einem Kupferstiche so umfassende Vorbereitungen gemacht hätte. Vorstudien zu den Kupferstichen fehlen überhaupt in dem Zeichnungswerke Dürers, nur von solchen Stichen sind sie bekannt, deren Entwürfe ihn gleichzeitig in seinen wissenschaftlichen Beschäftigungen weiterbrachten. So die verschiedenen Studien zum Pferd in dem Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel«. Es waren aber die Proportionen des Pferdes, die ihn zum wiederholten Entwerfen verlockten. Der Umrissstich würde der einzige Stich sein, zu dem Dürer mit so aufserordentlichem Fleifs Entwürfe gezeichnet hätte, und diesen Stich hätte er, trotzdem er noch fünf Jahre nach der am spätesten datierten Studie gelebt hat, unvollendet zurückgelassen. Das ist ganz unwahrscheinlich.

Weder zu dem Umrissstich, noch überhaupt zu einem Stich gehören diese Zeichnungen, sie beweisen aber, dass Dürer sich zwischen 1521 und 1523 emsig mit einer Kreuzigung beschäftigte. Die vielen und sorgfältigen Studien lassen schliefsen, dass er ein gröfseres Gemälde, ein Altarwerk, plante. Was ist aus diesem geworden?

Thausing hat die Vermutung ausgesprochen [1]), dass die »Vier Apostel« in München als Innenflügel eines grofsen Altarwerkes gedacht waren. Als Aufsenseiten der Flügel hätten Adam und Eva vom Jahre 1507 verwendet werden sollen. Die letztere Annahme muss Bedenken erregen. Wie hätte Dürer so frühe Bilder, die er gewiss nicht überschätzte, mit seinen reifsten Werken zu einem Altar vereinigen können. Vielleicht genügte ihm auch ein Altar mit zwei, etwa feststehenden Flügeln solcher Gestalt, wie er sie bei den Altarentwürfen in der Albertina geplant hat. Als Mittelbild des rekonstruierten Altarwerkes nimmt Thausing ein Jüngstes Gericht an. In einer flüchtigen Federzeichnung zu einem Jüngsten Gericht vom Jahre 1526 (bei Dr. Jurié in Wien) würde dann der Entwurf zu dem geplanten Mittelbild zu erkennen sein.

Es ist dagegen einzuwenden, dass bei Vollendung der Flügelbilder das Mittelbild entschieden schon weiter gefördert sein musste, als bis zu einem einzigen flüchtigen Entwurf. Nicht ein Jüngstes Gericht, eine Kreuzigung sollte das Hauptbild des Altarwerkes darstellen. Zwischen den Aposteln ist die Kreuzigung am Platz, und in den schwer bewegten Zeiten, in denen der Altar konzipiert wurde, konnte der Hinweis auf den Tod des Erlösers besser als auf das letzte Gericht geängstigte Gemüter erbauen und versöhnen.

Jetzt, wo Dürers Absicht klar ist, können auch noch andere Zeichnungen, die für die geplante Kreuzigung bestimmt waren, beigebracht werden. Aufser den oben angeführten (Christus und ein Engelskopf im Louvre, Johannes in der Albertina, Maria mit zwei Frauen und die knieende Magdalena bei Robert-Dumesnil) sind zunächst einige Engelsköpfe zu erwähnen, die unfehlbar am Himmel über und neben dem Haupt des Gekreuzigten angebracht werden sollten, ein greinender Cherub vom Jahre 1521 bei Dr. Blasius in Braunschweig, ein Engelskopf des gleichen Jahres neuerdings im Berliner Kupferstichkabinet [2]), beide in derselben Technik wie die übrigen Zeichnungen ausgeführt. Die Draperie eines Frauenmantels in der Albertina vom Jahre 1521 (Braun 575) sollte wohl für den Mantel der Maria benutzt werden. Die seltsam gebauschten Falten dieses Mantels werden erst durch den Vergleich mit der Zeichnung bei Robert-Dumesnil verständlich. Auch die stehenden Apostelfiguren in der Albertina und bei Robert-Dumesnil wird man hierher rechnen müssen, sie hätten ebenfalls unter der Gemeinde, die den Gekreuzigten umsteht, Platz finden sollen.

Vielleicht war zu dem Fälscher des Umrissstiches eine Nachricht von Dürers grofsartigem letzten Plane gedrungen, da ein so lang vorbereitetes Werk, das durch Dürers Tod jäh abgebrochen wurde, in Nürnberg gewiss bekannt geworden war und besprochen wurde. Trotzdem ist nicht anzunehmen, dass die Fälschung Dürers Absicht nur annähernd wiedergiebt.

---

[1]) II, 288.

[2]) Aus der Sammlung des Marquis of Breadalbane, Auktion 1886 bei Christie Manson und Woods, No. 158 des Katalogs.

OTTAVIANO UBALDINI
IN MELOZZO'S BILD UND GIOVANNI SANTI'S VERSEN

VON AUGUST SCHMARSOW

Im vorigen Hefte des Jahrbuches hat Dr. Bode bei Gelegenheit eines Bildes von Melozzo degli Ambrosi in der Gemäldesammlung der Königlichen Museen zu Berlin auf meine Ausführungen über dieses Werk verwiesen. Es handelt sich besonders um die Benennung des knieenden Verehrers, welcher hier zu den Füfsen der thronenden »Astronomie« dargestellt ist und eine Krone neben sich liegen hat. Ich möchte dazu Folgendes bemerken:

Das Studium der zugehörigen, in London und Berlin befindlichen Bilder hatte mich zu der Überzeugung geführt, dass alle dargestellten Personen, nicht allein, wie man bisher annahm, die knieenden Verehrer, sondern ebenso auch die allegorischen Frauen ganz individuelle Bildnisse seien, also von Melozzo da Forli unmittelbar nach dem Leben gemalt sein müssen. Diese Überzeugung ist der Ausgangspunkt meiner weiteren Untersuchung und begrenzt von vornherein den Kreis der Umschau auf solche Personen, die sich in den Jahren 1474—76 in Urbino aufhielten.[1]) Ich freue mich, diese Voraussetzung unbedingt anerkannt zu sehen. Denn, dass die Meinung, ich wolle die Frau Astronomie davon ausschliefsen, nur auf einem Missverständnis beruhen kann, geht ja schon daraus hervor, dass ich »die alternden Züge der ernsten Matrone« hervorgehoben, das heisst einen Widerspruch zu der gewöhnlichen Vorstellung göttlicher Wesen, wie Tugenden, Wissenschaften und Künste, aufgezeigt, die wir in ewiger Jugend zu denken pflegen, wie denn auch die übrigen alle gegeben sind. Gerade diese Abweichung von dem Üblichen erklärt sich dadurch, dass wir eben Porträtauffassung vor uns haben. — Während jedoch die Reihe der Jüngeren wie selbstverständlich im fürstlichen Hause von Urbino gesucht werden konnte, wo sechs liebliche Töchter blüten, trat diese ehrwürdige Frau Astronomie schon ihrem Alter nach, noch deutlicher aber durch die abweichenden Züge, die mit der ausgesprochenen Familienähnlichkeit der Übrigen nichts gemein haben, aus der Zahl der herzoglichen Kinder heraus. Deren Mutter, Battista Sforza,

[1]) Die Jahreszahl 1466, die a. a. O. Jahrbuch S. 236 genannt wird, ist wohl ein Druckfehler statt 1476, wie die Inschrift der Intarsien des Studio sagt, und auch aus anderen Gründen von mir als Schlusstermin für die Entstehung dieser Bildnisse bezeichnet worden (vgl. m. Melozzo da Forli, S. 84—105.)

die zweite Gemahlin Federigo's, kann es nicht sein, denn sie war 1472 gestorben, und ihr bekanntes Bildnis von Piero della Francesca (Florenz, Uffizien) stimmt nicht wohl mit dieser Matrone überein. Vermutlich ist es Niemand anders als Madonna Pantasilea Baglione, eine Schwester des Brozo Baglione von Perugia, die nach dem Tode der Herzogin zur Erziehung der Prinzessinnen berufen ward. Ich verschwieg den Namen, weil er eben nur hypothetisch gelten kann.

Desto besser glaube ich mich berechtigt, die Benennung ihres Verehrers, die ich in meinem Buche über Melozzo da Forli S. 87 aufgestellt, für mehr als blofse Vermutung zu halten. Gerade für den, der die augenfällige Bildnismäfsigkeit aller dargestellten Personen anerkennt, gewinnt der Nachweis des Astrologen entscheidende Bedeutung. Die Krone neben ihm hatte verleitet, nach einem befreundeten Monarchen aufserhalb Urbino's zu suchen. Dagegen aber sprach meines Erachtens doch schon die auffallende Individualität, die nur unmittelbar nach dem Leben gemalt, so sprechend, mit niederländischer Ausführlichkeit wiedergegeben werden konnte. Melozzo musste diesen Mann bei seinem Aufenthalt in Urbino ebenso vor sich haben, wie Federigo selbst, der auf dem anderen Berliner Bilde in korrespondierender Haltung erscheint. Die Schwierigkeit wird sehr einfach durch den Hinweis beseitigt, dass die Sphäre in der Hand der Astronomie notwendig damals den vermeintlichen König Ptolomaeus fordert,[1]) in dessen Hand wir sie auch im Studio des Herzogs sehen (jetzt im Louvre). Es galt nur noch einen Vertreter für die Rolle dieses Schriftstellers zu finden, dessen Cosmographie für den Herzog damals von Berlinghieri in Versen übersetzt war (Manuskript in der Brera; gedruckt 1480), während Pontano ein anderes Werk desselben ebenfalls mit der Widmung an Federigo veröffentlichte. Dieser Darsteller des Ptolomaeus musste dem Range nach dem Fürsten möglichst nahe stehen; denn der Standort des Bildes, — wie ich nachgewiesen, der Dialektik mit dem knieenden Federigo gerade gegenüber, — verlangte dies. Der nächste Angehörige des Herrscherhauses nun war des Herzogs »Bruder« Ottaviano degli Ubaldini della Carda, eben der Mann, der am Hofe von Urbino und beim Volke umher als eifriger Anhänger der Astronomie, wie man sie damals trieb, bekannt war. Eine Erzählung des Florentiners Vespasiano de' Bisticci, der die Bibliothek des Schlosses versorgte, zeigt uns Ottaviano mit dem Ptolomaeus in der Hand, als väterlichen Lehrer des kleinen Prinzen Guidobaldo. Kein Anderer vereinigt so die beiden Ansprüche, die wir stellen müssen! Das lehrt uns zwingend die Kenntnis der Lokalgeschichte. Und die Jüngeren, die sich in den Jahren 1474—76, wie sein Schwager Costanzo Sforza von Pesaro, in Federigo's Nähe zusammenfanden, waren sicher bei den Töchtern des Hauses dargestellt, die sie heimgeführt haben: so Roberto Malatesta von Rimini bei Elisabetta, Giovanni della Rovere von Sinigallia bei Giovanna. Damit ist aber die Zahl erschöpft, so dass wir, nachrechnend, den Cyklus abschliefsen können: 1) Grammatica: das Kind Guidobaldo mit einer Sechwester als Lehrerin (verloren); 2) Rhetorik: Antonio Montefeltre, der illegitim Sohn Federigo's, mit der zweiten Schwester (London); 3) Dialektik: Federigo selbst mit der dritten Tochter (Berlin): 4) Geometrie und 5) Arithmetik: zur Wahl

[1]) Um zu den italienischen Beispielen, die ich genannt, auch ein deutsches Gemeingut als Beleg anzuführen, sei hier auf den Titelholzschnitt der »Margarita Philosophica« des Gregorius Reisch verwiesen, und zwar in der Quart-Ausgabe Freiburg 1503, die mir vorliegt (Erster Druck 1496), wo im »Triclinium Philosophiae« »Ptolomaeus« mit der Krone aus dem Fenster der »Astronomie« herausschaut.

zwischen Malatesta und Rovere mit ihren Bräuten Elisabetta und Giovanna (verloren); 6) Musik: Costanzo Sforza mit der letzten der sechs Prinzessinnen (London) und endlich 7) Astronomie: Ottaviano Ubaldini mit Pantasilea Baglione (Berlin).

Wer also die erste Praemisse unserer Schlussfolgerung, die Bildnismäfsigkeit, zugiebt, und die zweite Praemisse, dass am Hofe Federigo's nur Ottaviano Ubaldini als Verehrer der Astronomie in Frage kommen konnte, für historisch erwiesen hält, für den ist auch der Schluss bindend, dass wir in diesem Porträt den Grafen Ubaldini zu erkennen haben. Dass wir keine Medaille von ihm besitzen und so das Bildnis nicht verifizieren können, wie es Julius Friedländer bei Federigo und Costanzo im Jahrbuch gethan hatte, vermag unseren Beweis nicht zu entkräften. Doch sei hier noch eine Bestätigung aus der Reimchronik des Giovanni Santi mitgeteilt, ein Panegyrikus auf Ottaviano, welchen ich damals in Rücksicht auf meine beabsichtigte Edition der Handschrift zurückgehalten hatte, wozu jetzt keine Veranlassung mehr vorliegt.[1])

Cod. Vat. Ottobon: 1305 fol. 291v ff.[2])

In questo tempo el termine giungea,
Che una figlia del Duca essendo moglie
De chi in Salerno el principato havea[3])
Andar dovea a marito; hor le sue voglie
Satiar volse di vederla avante,
Sì tenermente amava le sue germoglie.[4])

. . . .

Et incontrato en su la retta via
La figlia, cum mirabil tenereza
L'abraccia, e possa la benedicia
Cum tal parlare, che per vera dolceza
Fea lacrimar ognun che presente era.
Poi quella vergin piena di belleza
Dolce figliola sua cum tal maniera
Responde, che ben pare d'un si car patre
Nata e di matre per sua stirpe altiera
Fra vertu excelse. E quindi el caro fratre
Octavian, del quale tacere non degio
Sue infinite virtu alte e legiadre!

Custui d'intera fè mantene el segio,
Perchè ogni altro che amare el suo fratello
E servirlo cum fè gli par far pegio.
E poiche morte el segnorile e bello
Aspecto de Baptista Sforza spense,
Sempre fu lui quello unico sugello,
Che le figlie del Duca tanto accense
D'infinita honestà, che ogni mal preme,
E Guido ci governò cum lode immense.
In summa io dico, che le laude extreme
Del excelsa honestà delle figliole
Del Duca, benchè nate d'un tal seme,
Cum acti, cenni, modi e ancor parole
Di Octavian di tanta continenza
L'han facte di honestate intera un sole.
Perchè mai huom cum magior reverenza
Alevò figlia alcuna, qual lui fece
Le sue nepote e cum più diligenza,
Tenendo sempre del signor la vece
In sua absentia cum iustitia tanta
Che ogni mala ombra dal stato difece.

---

[1]) Meine Abschrift des Mscr. habe ich, beauftragt vom K. Preuss. Ministerium, bereits im Winter 1879—80 zu Rom angefertigt, um die Ausgabe zum Jubelfest Raphaels 1883 erscheinen zu lassen. Auf das bereitwillige Anerbieten einer urbinatischen Druckerei konnte ich s. Z. nicht eingehen; Verhandlungen mit deutschen Verlegern haben nicht zum Ziele geführt. Dagegen ist neuerdings Herr Dr. Holtzinger, der damals mit mir im archäologischen Institut zu Rom war, wie es scheint, glücklicher gewesen.

[2]) Ich ändere an der Schreibung nur soviel, als zur Erleichterung des Lesens erwünscht scheint, d. h. störende Zusammenziehungen werden aufgelöst, v und u unterschieden, einige Accente und Interpunktionen eingeführt.

[3]) Es ist die vierte Tochter Costanza, welche 1480 zur Ehe mit Antonello Sanseverino nach Salerno ging.

[4]) Mscr.: i suoi.

Ma l'alta sua vertu, qual la sia e quanta
Scriver volendo a me bisognarebbe
Non men volume ch'a quel de chi se canta.[1])
Perchè in adolescentia in virtu crebbe
Sotto el grande huom de casa de Visconti,
Duca Philippo, e cum quel gratia hebbe
Con lui aprendo i suoi eletti e pronti
Consigli benchè giovin de sua ettade,
Ma ben pareano uscire d'un bianco fronti,
Misti cum zel de tanta lealtade,
Che sempre fu e sia mirabil cosa.
O vertu excelsa in quanti pochi cade!
Ma poichè morte si presumptuosa
Al mondo tolse quello excelso Duca,
Octavian cum fede alta e amorosa
Vuol che la vita sua cum fè reluca
Apresso el car fratel, che senza d'ello
Par che la vita in poco ben conduca,
Et cusi ritornato egli era quello,
Che el stato quasi sempre governava
E suo tesoro. O singular fratello,
Che molto più del suo signor amava
El ben che el propio suo; e tucto el resto
Del tempo a varj studj sempre dava.

Era in humanità si pronto e desto,
Che molti excelsi in cio egli excedeva,
Et in Teologia veloce e presto,
A Musica anco el tempo concedeva,
Et in Astrologia docto tanto,
Che veramente a quel nato pareva,
Ne huom del mondo dar se puote vanto
Esser de lui più fido e più secreto,
Anzi di ciò el suo petto è un tempio sancto;
Justissimo, pacifico e quieto,
Amator de vertu, et a pictori
Scuto, conforto, exaltator discreto,
Patre dir posse, e'l simil de sculptori, —
Per le qual dote e sue vertu infinite
Era col fratre un alma in doi gran corj
Più governando lui, como ho sculpito,
El stato ch'el fratello, e'l suo consiglio
Era da gran signor sagio e gradito,
Ne mai ponea over pone[2]) a periglio
Per pompa o vana gloria la salute
Anzi cum saldo sempre e grave ciglio
Attende[3]) a quella cum sue provedute
Honeste voglie, o mai sua gloria tanta
Lassa[4]) e sue lode tanto conosciute!

---

[1]) Mscr.: aquel che *(gestrichen)* de chi se canta.

[2]) Mscr.: pose.

[3]) Mscr.: Attendea.

[4]) Mscr.: Lasso. Es muss jedoch in den letzten Versen alles im Präsens stehen, da sie, während der vormundschaftlichen Regierung Ottaviano's geschrieben, eben diese verherrlichen wollen.

NOTIZ

»STILLE SEE«

RADIERUNG VON W. HECHT NACH JAN VAN DE CAPELLE

Die diesem Heft beigegebene Radierung nach dem Bilde der Gemälde-Galerie der Königlichen Museen (Katalog v. J. 1883, No. 875A ist einem Werke entnommen, das, von der Generalverwaltung der Königlichen Museen herausgegeben und von der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung verlegt, alle Hauptwerke der Berliner Gemälde-Sammlung in Reproduktion mit begleitendem Text umfassen soll. Die ersten Lieferungen desselben werden im April 1887 erscheinen.



GEM. VON JAN VAN DE CAPELLE — RAD. VON W. HECHT

STILLE SEE

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER FERRARESISCHEN KUNST

VON ADOLFO VENTURI

BETRACHTUNGEN ÜBER DIE FERRARESISCHE KUNSTGESCHICHTE. — DER ANGEBLICHE STEFANO DER BRERA. — EIN WERK DES BALDASSARE D'ESTE. — PELLEGRINO MUNARI

Die ferraresische Malerschule fand bis vor Kurzem nur geringe Beachtung und erst jetzt, da man angefangen hat, genauer auf den ethnographischen Charakter der Kunst in den verschiedenen Landschaften Italiens zu merken, wird man mit Staunen die Kraft und Originalität der alten Maler von Ferrara gewahr. Es fehlte der ferraresischen Schule zur Zeit der Renaissance ein Schriftsteller, ein Künstler, der ihren Reichtum offenbarte, ihre starke Natur verstanden hätte. Vasari hielt sich nur kurze Zeit in Ferrara auf und, baar aller Nachrichten, häufte er Irrtümer auf Irrtümer. Alte Bildnisse, die er in der Estensischen Sammlung sah, schrieb er dem Lorenzo Costa zu, während sie aller Wahrscheinlichkeit nach dem Cosmè oder Baldassare d'Este angehörten; überdies mussten ihm, der die florentiner Anmut gewöhnt war, jene stolzen und mürrischen Ferraresen zu rauh, zu abweichend von seinen Lieblingsbildungen erscheinen. Über Cosmè Tura gab er kaum eine kurze Notiz, von Francesco del Cossa nicht einmal den Namen. In Bologna, wo er längere Zeit zubrachte, bewunderte Vasari den Ercole da Ferrara und den Costa, verwechselte aber den Quattrocentisten Ercole Roberti mit dem beinahe völlig im XVI Jahrhundert stehenden Ercole Grandi so sehr, dass er ihn einen Schüler des Costa sein lässt und vergisst, ihn anderswo neben Mantegna gestellt zu haben; er giebt eine lebendige und wirkungsvolle Beschreibung der Pietà des Ercole Roberti in der Cappella Ganganelli, rühmt aber gleichzeitig als Werk desselben Künstlers die Predella des Ercole Grandi, die sich unter einem Gemälde des Costa in der Kapelle der Grifoni in S. Petronio befand. Ja noch mehr, er hielt die Predella auch für früher als die Fresken der Kapelle Ganganelli, während ihn doch der Stil von dem geraden Gegenteil hätte überzeugen müssen.

Auf dieser unsicheren Grundlage, mit diesen verworrenen Angaben sollte dann die Geschichte der Kunst Ferrara's geschrieben werden. Vor Vasari ist die ferraresische Kunstlitteratur über alle Mafsen arm: einige Epigramme mit der gewohnten

Übertrumpfung des Apelles und Zeuxis und eine kleine Zahl lateinischer Gedichte, zumeist über den Leisten jener, mit denen Guarino, Porcellio, Basinio und Tito Strozzi dem Pisanello gehuldigt hatten. In den Dichtungen des Tito Strozzi begegnen wir dem Namen des Cosmè, in jenen des Daniello Fini und des Tibaldeo demjenigen des Ercole Grandi; in Filarete's Traktat abermals Cosmè; in der Reimchronik des Giovanni Santi, Cosmè und Ercole Roberti; diesem letzteren allein in der Anthropologia des Raffaele Maffei di Volterra; im Viridario des Achillini den beiden Ercole; in den Satiren des Ariost und in den Diari Udinesi des Leonardo und Gregorio Amaseo und des Giovanni Antonio Azio dem Namen des Galasso; endlich in den Dialogen des Giraldi, diesem trockenen Gemengsel von Gelehrsamkeit und Rhetorik, jenem des Cosmè Tura.

Aber die Ausbeute an Notizen aus all diesen Schriftstellern ist überaus spärlich; und bei dem Fehlen alter historischer Quellen schwanden auch mit der Zeit die Traditionen, die sich an ferraresische Kunstwerke geknüpft hatten. Die Erdbeben, von denen die Stadt im XVI Jahrhundert heimgesucht wurde, machten vielfach eine Erneuerung der Monumente notwendig; ferner hatte die Vertreibung der Este im Jahre 1598 die Entfernung zahlreicher Kunstwerke zur Folge, da die Kardinallegaten das Kastell und die Paläste der verjagten Fürsten ausplünderten und die Schätze nach Rom schleppten. Noch heute findet der Fremde mit Staunen in Rom eine Menge von Bildern des Mazzolino, der Dossi, des Garofalo; aber nicht, wie man daraus schloss, weil jene Künstler sich lange in der ewigen Stadt aufgehalten hätten, sondern weil die Kardinallegaten mit Vorliebe ihre reiche Beute um die Werke jener Meister vermehrten. Auch die künstlerische Betriebsamkeit Ferrara's während der Verfallzeit schlug zum Nachteil der alten Kunst aus, da die Barockgemälde die vielteiligen Flügelaltäre verdrängten, die dann in kleinere Bilder zerstückelt, in den Sakristeien oder Mönchszellen vergessen wurden. Ja, wenn wir den Versicherungen des Baruffaldi und Cesare Cittadella glauben dürfen, so wurden alte Tafeln von den Malern des XVII Jahrhunderts einfach überpinselt; ein S. Carlo des Scarsellino z. B. ist auf eine Tafel des Cosmè in S. Domenico zu Ferrara gemalt.

Dergestalt erneuert, verschleppt, zerstreut und zerstört entbehren die alten ferraresischen Kunstwerke fast gänzlich der Tradition und es mangelt nahezu alles Material, dieselbe wieder herzustellen. Schon 1620 war Superbi genötigt, für seinen »Apparato degli huomini illustri della città di Ferrara« die Notizen über Galasso, Costa, Cosmè und Ercole Grandi aus dem Vasari zu holen. Gegen Ende des XVII Jahrhunderts unternahm es Baruffaldi, die Leben der Ferraresischen Künstler zu schildern, aber in den technischen Fragen verliefs er sich auf Carlo Brisighella, einen kleinen Maler und Grofsneffen des Bononi, der einen Katalog der damals in Ferrara ausgestellten Werke zusammengetragen hatte;[1]) und was die historischen Notizen betrifft, so begnügte er sich zumeist, diejenigen Vasari's zu Kränzen für seine Landsleute zu verdrehen. So sagt zum Beispiel Vasari, er hätte von Costa »in der Garderobe des Herzogs von Ferrara viele Bildnisse nach dem Leben gesehen, die sehr gut gemacht und äufserst ähnlich waren«, und gleich kommt Baruffaldi[2]), um von einem Porträt des Alfonso I von Este als Kind, einem Werke des Costa zu sprechen und es als »schön, lebendig und sprechend« zu rühmen. Aber nur Tura hat, wie sich aus den Estensischen Registern ergiebt, etwa dreimal das fürstliche Kind gemalt;

[1]) Der Katalog befindet sich als Manuskript in der städtischen Bibliothek zu Ferrara.

[2]) Baruffaldi, Vite de' pittori e scultori ferraresi. Ferrara, Taddei. 1844—46.

und überdies klingt es äufserst unwahrscheinlich, dass man Costa in frühester Jugend zu einer solchen Aufgabe berufen hätte. Überhaupt ist das Material, auf das sich der Erzpriester Baruffaldi stützt, nicht immer verlässlich. So führt er einen 1499 aus Cremona datierten Brief des Boccaccino an, der sich darüber beschwert, dass der junge Garofalo aus seiner Werkstatt entwichen sei; da sich aber in dem genannten Jahr Boccaccino in Ferrara aufhielt, muss entweder das Datum des Briefes verändert oder der ganze Brief eine Fälschung sein. [1])

Nach Baruffaldi hat Guarini in seinem Werk über die Kirchen von Ferrara gelegentlich das eine oder andere Kunstwerk genannt; Scalabrini, Barotti, Frizzi und Cesare Cittadella gaben ein Verzeichnis des ferraresischen Kunstbestandes gegen Ende des XVI Jahrhunderts; aber diese ganze Litteratur wird von Baruffaldi beherrscht. Scalabrini brachte einige kunsthistorische Notizen aus den Archiven der Kathedrale bei; Cesare Cittadella bereicherte die alten Kataloge mit den Resultaten seiner eigenen, besonders in Klöstern vorgenommenen Nachforschungen, ohne dass indes die Dunkelheit der alten ferraresischen Kunstgeschichte dadurch aufgehellt worden wäre. »Auch Frizzi«, so schreibt Laderchi, »dessen Gelehrsamkeit die Geschichte von Ferrara so vieles verdankt, zeigt sich nur zu sehr der künstlerischen Kenntnis baar.« Und Lanzi beschränkte sich in seiner Geschichte der Malerei darauf, die Notizen, die er aus dem in der Marciana zu Venedig befindlichen Manuskript des Baruffaldi ausgezogen, seinen Lesern als ferraresische Kunstgeschichte aufzutischen.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ragte Laderchi weit über alle die hinaus, die sich in Ferrara mit Kunsthistorie befassten, wie Petrucci, Saroli, Aventi etc.; aber die Unabhängigkeit seines Urteils wurde durch die mystischen Schönheitstheorien des Professors Rio beschränkt und durch die Voreingenommenheiten des Inspektors der Bologneser Galerie, Giordani, beirrt. Immerhin liefs ihn seine Vaterlandsliebe die Selbständigkeit der ferraresischen Schule als eine historische Thatsache aufrecht erhalten und machte ihn zu einem der unermüdlichsten Schilderer der ferraresischen Kunstsachen. Die Schifanoja-Fresken behandelte er zu wiederholten Malen, er schrieb über die Galerie Costabili und bearbeitete die Biographien der ferraresischen Maler im Anhang an Frizzi's Geschichte; aber auch so erweiterte er das Material Baruffaldi's nicht wesentlich, nur die Kritik, mit der er an die historischen Daten und Thatsachen herantrat, war eine schärfere geworden.

Endlich haben Luigi Napoleone Cittadella und Campori, unter dem Einfluss der modernen kunsthistorischen Strömung, der eine in Ferrara in dem städtischen und im Notariatsarchiv sowie in der Bibliothek, der andere im Königlichen Staatsarchiv zu Modena, durch eine Reihe wichtiger Forschungen den Grund zu einer neuen kritischen Behandlung gelegt.

Cittadella war ein überaus fruchtbarer Schriftsteller, aber seine Gewissenhaftigkeit stand keineswegs auf der Höhe seiner Arbeitsamkeit, und zudem fehlte es ihm an praktischer Kenntnis der Kunst. Die Dokumente, die er vorführte, sind, wie ich mich mehrfach überzeugen konnte, nicht immer sicher. So spricht er von einem Maler, der mit Cosmè Tura zusammen gearbeitet habe und der auf seine Angabe hin als solcher in das Meyersche Künstlerlexikon aufgenommen wurde, während er

[1]) A. Venturi, Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV. Archivio storico Lombardo. Milano, 1885).

nur der Schatzmeister war, der die Bezahlung zu besorgen hatte.[1]) Und wenn die verdienten Herausgeber des Künstlerlexikons im Vertrauen auf diesen Autor auch jenen Mastro Bonfazino verzeichnen, der nach Cittadella 1499 mit Costa und anderen Malern in der Ausschmückung des Chores des Ferraresischen Domes wetteiferte,[2]) so werden sie einen weiteren Heiligen in den Kunsthimmel versetzt haben, der nie existierte, da das Aktenstück, dem diese Notiz entnommen ist, nicht den Namen Bonfazino, wohl aber den des Mastro Bochazino oder Boccaccino aus Cremona enthält. Ein andermal giebt Cittadella bei Gelegenheit der Besprechung eines Bildes von Dosso Dossi ein lateinisches Gutachten so fehlerhaft, dass der Sinn einiger Zeilen völlig entstellt, bei anderen wenigstens verdreht wird, und man glauben müsste, dass die Sachverständigen ein Werk des fantastischen Künstlers ungünstig beurteilt hätten, während das gerade Gegenteil der Fall war.[3])

Das sind nur wenige Beispiele; aber ich könnte noch viele andere anführen, wenn diese nicht schon genügend zeigten, mit welcher Vorsicht man das Material des ferraresischen Gelehrten zu benutzen hat. Noch weit misstrauischer muss man aber die Schlüsse aufnehmen, die er aus seinen Dokumenten zieht, da er ohne das notwendige Korrektiv der unmittelbaren Kunstanschauung nicht immer verstand, dieselben nach Gebühr zu verwerten. So haben im Anschluss an seine Folgerungen die modernen Schriftsteller angenommen, dass die Ost- und die Nordwand des berühmten Saales im Palazzo Schifanoia zusammengestürzt wären und 1493 wieder aufgerichtet worden seien, während in dem Dokument ganz deutlich nicht von Wänden (muri), sondern von Mauern (mura) die Rede ist, welche die Gärten von Schifanoia umgeben sollten;[4]) überdies schliefst eine Prüfung des Gebäudes die Annahme völlig

---

[1]) Cittadella reproduziert in seinen »Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura, detto Cosmè« (Ferrara, Taddei, 1866) das fehlerhafte Dokument, dem ich hier das treu kopierte gegenüber stelle:

Gosmo depintore per resto de suo credito al libro del Conto Generale de dare a di V Augusti Lire deceocto, soldi decesepte, den. nove m. per lui et de commissione de gen. fattori, ed di commissione de hieronymo Nasello da parte del dicto Cosmo et Filippo de Ambrogio, compagni, per conto del fontico L. XViij sol. XVij . den Xiiij (Memoriale O. 1452 a. c. 208, dell' Arch. di Stato in Modena).

Gosmo dipintore per Resto de suo credito a Libro del conto generale adi V de Augusti L. Decedocto. S. decesepte d. nove march. per lui et de comissione di generali facturi, et de comissione de hyeronimo nasello da parte del dicto gosmo segondo questo dì dicto hyeronimo dice havere commesso dal dicto gosmo a felippo de ambroso et compagni per conto del fontego per altretanti questo dì a loro se comesso dicti denari gie debano fare boni, et posto da loro per dicto conto L. XViij . S. XVij . D. Viiij.

[2]) Cittadella, Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia pittorica Ferrarese. Ferrara, Taddei. 1868.

[3]) Cittadella, I due Dossi pittori ferraresi del secolo XVI. Ferrara, Tip. dell' Eridano. 1870. Man vergleiche das von ihm edierte Dokument über das von Dosso für die Brüderschaft des Ospedale della Morte zu Modena ausgeführte Bild mit dem von mir wörtlich wiedergegebenen Text in »L'oratorio dell' Ospedale della Morte. Contributo alla storia artistica modenese« (Atti e Memorie delle Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi. Serie III, vol. III, parte I. Modena, Vincenzi. 1885).

[4]) Cittadella, Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite. Ferrara, Taddei. 1884. Vergl. auch meinen Aufsatz: »Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in

aus, als seien zwei Wände in alten Zeiten eingestürzt und in Folge dessen die Gemälde des Saales zu verschiedenen Perioden ausgeführt worden.

Weit kritischer behandelte Campori die ferraresische Kunstgeschichte; aber manchmal vertraute er allzusehr der Arbeit wenig geübter Abschreiber, die besonders beim Kopieren der Jahreszahlen irrten. So war es 1477 und nicht 1472, dass Cosimo Tura drei Kinderbildnisse des Alfonso d'Este anfertigte, während er 1472 und nicht 1479 die übrigen Bildnisse Ercole's I und seiner natürlichen Tochter Lucrezia malte; Ercole Roberti malte 1487 und nicht 1483 ein Bildchen für Don Ippolito d'Este; 1499 und nicht 1502 bot Lorenzo Costa dem Herzog von Ferrara ein Werk an etc.[1]) Und man glaube nicht, dass diese Irrtümer nicht andere und viel schwerer wiegende nach sich zögen. Dadurch, dass Crowe und Cavalcaselle 1456 als Todesjahr des Pisanello annahmen,[2]) während er doch 1451 starb,[3]) veranlassten sie Friedländer und Heiss zu weiteren Fehlschlüssen. Dieselben Historiker glaubten klar die Gründe von Mantegna's Einfluss auf die ferraresische Malerei zu erkennen, indem sie die Echtheit des Dokumentes, das seinen Aufenthalt in Ferrara ins Jahr 1459 setzt, nicht anzweifelten,[4]) während er blos 1449, in früher Jugend, nach Ferrara gekommen war.[5]) Die Geschichtschreiber der italienischen Renaissance-Medaillen haben sich in der Biographie des Sperandio vergriffen, da sie das von Cittadella beigebrachte Todesjahr für richtig hielten, während es sich auf einen anderen Träger dieses Namens bezieht.[6])

Damit sollen aber die Verdienste Cittadella's und Campori's keineswegs geschmälert werden; für ihre zahlreichen und kostbaren Beiträge zur Geschichte haben sie den Anspruch auf unsere vollste Anerkennung, und ihre Werke sind allen Forschern ein unentbehrliches Hülfsmittel.

Nach der bescheidenen Beisteuer, die ich früher zur ferraresischen Kunstgeschichte geleistet, will ich versuchen, hier die Resultate neuer Untersuchungen darzulegen, von denen ich hoffe, dass sie für die Erkenntnis der Kunst Ferrara's und ihrer Abzweigungen in der Emilia nicht fruchtlos gewesen sein mögen.

* * *

In der Galerie der Brera befindet sich ein dem *Stefano da Ferrara* zugeschriebenes Gemälde, das von besonderem kunsthistorischen Interesse ist. Die matronenhafte Maria sitzt auf dem Thron und blickt mit gebieterischer Miene auf den Beschauer, während sie mit einer Hand das Jesuskind hält, das sich vorbeugt, um ein von der links sitzenden Heiligen dargebotenes Vögelein zu liebkosen. Eine andere Heilige

---

Ferrara secondo recenti publicazioni e nuove ricerche« (Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna. Serie III, vol. III, fasc. V e VI. Bologna, Fava-Garagnani. 1886).

[1]) G. Campori, I pittori degli Estensi nel secolo XV. Modena, Vincenzi. 1886.

[2]) Crowe and Cavalcaselle, A. history of painting in North Italy.

[3]) A. Venturi, Il Pisanello a Ferrara (Archivio veneto, Serie II, t. XXX, parte II, 1885).

[4]) Op. cit.

[5]) A. Venturi, I primordi del rinascimento artistico a Ferrara (Rivista Storica Italiana, Jahrg. I, 1884. Torino, Fratelli Bocca).

[6]) A. Venturi, Rezension des Werkes von A. Heiss in der Rivista Storica Italiana Jahrg. III, fasc. I).

sitzt in symmetrischer Anordnung rechts und hat die Hände vereinigt. Unten sieht man zur einen Seite einen hl. Mönch in blauem Gewand mit weifsen Ärmeln, zur anderen den hl. Augustin. Die Basis des Thrones zeigt auf Goldgrund einfarbige Basreliefs: darüber erheben sich kleine Säulen von kostbarem Gestein mit Metallschmuck, welche die Plattform tragen, auf der die Madonna thront. Der Sessel der Maria ist von einem achteckigen kuppelartigen Baldachin überdeckt; die breite Rücklehne, die von Marmorpilastern mit Metallbändern eingefasst wird, schmücken zahlreiche Reliefs, die in zwei durch einen Fries getrennten Zonen übereinander angeordnet sind. Zwischen den Säulchen der Basis hindurch blickt man in die landschaftliche Ferne mit einer Stadt am Meeresufer und einem Hafen, der von blauen Hügeln umsäumt wird. Der Thron steht unter einem quadratischen Kreuzgewölbe, dessen Bogen auf vier Pfeilern aufsitzen, Alles von eleganten Formen und mit Renaissance-Ornament. In den Arkadenzwickeln der Vorderseite sind auf Goldmosaik einfarbige Figuren gemalt. Zwei neben dem Thron herabhängende Vorhangstreifen bieten den Köpfen der weiblichen Heiligen einen dunklen Hintergrund.

Aber wie steht es nun um den Namen des Stefano da Ferrara, der angeblich auf alter Überlieferung beruhen soll?

Baruffaldi fand in den Registern der Brüderschaft des Todes zu Ferrara folgende Notiz: »1500, adì 17 Zenare. Sei doppieri per aver accompagnato alla sepoltura il corpo di mastro Stefano Falzagallon pittor alla chiesa di sancto polinar.« Aus dieser Notiz schloss er, dass der Falzagalloni identisch sein müsste mit jenem Maler Stefano, den Michele Savonarola in seinem Kommentar »De laudibus Patavii« (Rerum Italicarum etc. T. XXIV) unter jenen berühmten fremden Malern nennt, die zur Verschönerung der Stadt beigetragen: »Postremo Stephano ferrariensi non parvum honorem dabimus, qui stupendis miraculis gloriosi Antonii Nostri capellam figuris veluti semoventibus miro quodam modo configuravit.« Und an anderer Stelle: »Sunt denique eo in loco multo plures (capellae), e quibus duae ita magnificae et ita ornatae existunt, ut existimen paucas, immo fortasse nullas eis pares reperiri: Estque prima Antonio nostro suis cum pictis miraculis manu Stephani ferrariensis dedicata.«

So schrieb Michele Savonarola schon um 1440; Baruffaldi aber übersah, dass ein Maler, der am Ende des XIV oder am Beginn des XV Jahrhunderts und, nach Gonzati, gleichzeitig mit Giusto, Avanzo und Altichieri thätig war, nicht zu Anfang des XVI Jahrhunderts, auch nicht einmal in den Totenlisten, figurieren kann. Gonzati führt mit Recht als Beweis für das Alter der Werke des Stefano an,[1]) dass dessen Malereien schon 1470 Restaurationen erforderten, die Calzetta unternahm, und dass sie gegen 1500 von Grund aus renoviert werden mussten, »weil sie alt waren«, wie der Anonimo des Morelli sagt.[2])

Unterdessen schrieb eine neuere Tradition dem Stefano ein Bild zu, das sich einst in Sta. Maria in Vado befand und 1531 datiert war; und Barotti[3]) und Lanzi[4]) versuchten, um diese Tradition mit seinem Todesjahr in Einklang zu bringen, die Existenz eines anderen Stefano da Ferrara wahrscheinlich zu machen. So wären,

---

[1]) Gonzati, La basilica di S. Antonio descritto ed illustrata. Padova, 1852.

[2]) Morelli-Frizzoni, Notizie d'opere di disegno etc.

[3]) C. Barotti, Pitture e sculture che si trovano nelle chiese ecc. di Ferrara. Ferrara, Rinaldi. 1770.

[4]) Lanzi, Storia pitt. etc. Bassano, Remondini. 1796.

wenn man der Überlieferung kritiklos folgte, nicht zwei, sondern wenigstens vier Stefano da Ferrara anzunehmen, die verschiedene ferraresische Malergenerationen repräsentierten.

Der erste, von Michele Savonarola zitiert, und der einzig glaubwürdige, ist jener Maler, der im Santo zu Padua die Mirakel des Titelheiligen malte.

Der zweite Stefano ist, wenn man Vasari, der sich mit grofser Unsicherheit ausdrückt, trauen will, jener Schüler des Squarcione und Freund des Mantegna; wohl zu unterscheiden von dem Stefano des Michele Savonarola, von dem in dem Lob Padua's, das zu einer Zeit geschrieben wurde, da Mantegna noch Jüngling war, wie von einem längst vergangenen Künstler gesprochen wird. Offenbar stellte aber Vasari den Stefano aus keinem anderen Grund neben den Squarcione und Mantegna, als weil sie alle in Padua lebten und für den Santo arbeiteten. Vielleicht hat er aber auch nur die schon von der Tradition gemachte Folgerung angenommen, wie denn derlei Associationen sich fern stehender Menschen oder zeitlich auseinander liegender Ereignisse vielfach von der mündlichen Überlieferung vollzogen werden. Dass es sich hier um eine solche Verknüpfung handelt, ist um so wahrscheinlicher, als Vasari seine Behauptungen durch keinerlei Nachricht von praktischem Wert zu stützen vermochte. Lässt man auch die Notiz Baruffaldi's über die Existenz des Stefano Falzagalloni als authentisch gelten, so ist trotzdem schwer zu glauben, dass er ein Maler von Bedeutung und Mantegna's Freundschaft würdig gewesen sei. Wenigstens scheint er nie mit dem Hof der Este, der wie ein grofser Spiegel die ganze ferraresische Kunst reflektiert, in Beziehung getreten zu sein.

Der dritte Stefano wäre eben der Meister des Brerabildes, der sich darin als Nachfolger des Cosimo Tura zeigt; von ihm werden wir noch sprechen.

Dem vierten endlich, einem Schüler und Nachahmer des Garofalo, werden verschiedene Werke der Pinakothek zu Ferrara zugeschrieben. Diese Werke sind sichtbar später als 1500, ja eines von ihnen, das aus Sta. Maria in Vado stammt, trägt das Datum 1531 und hätte nicht dem Stefano Falzagalloni zugeschrieben werden dürfen. Aber die jüngsten Führer der ferrareser Pinakothek lassen, um die traditionelle Bezeichnung zu rechtfertigen, ohne viel Besinnen den Falzagalloni erst 1531 sterben, trotz der Versicherung Baruffaldi's, 1500 als Todesdatum des Künstlers gelesen zu haben.[1]) — Ein anderes Gemälde, das Barotti, Scalabrini und Cesare Cittadella dem Stefano zuschreiben, befand sich in der Kirche der Madonna della Porta di sotto, genannt la Madonnina, und zeigte die Heiligen Joseph und Franz und die Jahreszahl MDXXIV.

Es frägt sich nun, ob der dritte Stefano wirklich existiert hat und wie die Tradition, die ihm das Brerabild zuschreibt, entstanden sei. Diese Bestimmung wurde spät getroffen und findet sich zum ersten Mal im Staatsarchiv zu Mailand in einem »Elenco dei quadri e Disegni esistenti presso l'J. R. Pinacoteca, desunto del voluminoso Inventario descrittivo dei medesimi, compilato per cura del J. R. Custode della stessa Pinacoteca«. Zwei Bilder sind darin als Werke des Stefano da Ferrara bezeichnet, von denen das eine mit der Maria und dem Kind und den Heiligen Petrus, Nicolaus, Bartolomäus und Augustinus und drei Engeln schon längst dem Rondinello zurückgegeben wurde; das andere ist eben jenes, das noch heute den Namen Stefano trägt und als »die Jungfrau mit dem Kinde und vier Heiligen« aufgeführt wird.

---

[1]) Fei, Catalogo dei quadri componenti la pinacoteca municipale di Ferrara Ferrara, 1878.

Das genannte Verzeichnis ist nicht datiert, muss aber später als 1820 gesetzt werden, da in einem anderen Verzeichnis desselben Archivs vom 15. Dezember dieses Jahres, das viele von den unterdrückten Korporationen des italienischen Reiches herstammende Kunstwerke enthält, der Name des Stefano da Ferrara nicht erwähnt wird.

Über die Herkunft des Bildes ist nichts angegeben, indes wurden meine Nachforschungen über dasselbe vom Glücke begünstigt. Der rechts vom Altar stehende Heilige nämlich mit dem violetten Mantel, findet sich, von Monghini gestochen, in den Werken Fantuzzi's: »De gente Honestia« (Cesena, 1786) und »Monumenti ravennati ne' secoli di mezzo« (Venezia, 1804), und stellt den seligen Pietro degli Onesti dar, der den Beinamen des Sünders trug und Gründer der Portuensischen Kanoniker war. Das Bild aber befand sich, wie die ravennatischen Historiker berichten, in Santa Maria in Porto zu Ravenna, und ist ein Werk des Ercole da Ferrara. Girolamo Fabbri erwähnt in seiner »Ravenna ricercata« (Bologna, 1678) bei der Beschreibung von Sta. Maria in Porto, auf Seite 138: »eine grofse Tafel zur linken Hand im Presbyterium, die thronende Jungfrau darstellend, mit dem hl. Augustin und dem seligen Pietro Onesti, erstem Vater und Stifter der alten Portuensischen Kanoniker, an dem man sehen kann, wie beschaffen das alte Habit dieser Kanoniker war, welche Tafel früher in der alten Kirche von Porto aufserhalb der Stadt hing und ein Werk des Ercole da Ferrara, eines altertümlichen Malers, ist.« Francesco Beltrami spricht in seinem Buch »Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna« (Ravenna, 1783) auf Seite 72 mit den Worten des Fabbri von dem Bilde. Auch Baruffaldi und Cesare Cittadella kannten die Tafel, und Fantuzzi bezeichnet sie in seinen gelehrten Schriften, von denen ich schon sprach, immer als Werk des Ercole da Ferrara.

Es ist klar, dass es sich hierbei um Ercole Roberti handelt und nicht um Ercole Grandi, da das Bild dem Quattrocento angehört und namentlich in den einfarbigen Reliefs des Thronsockels mit der Predella in Dresden in charakteristischen Punkten übereinstimmt. Überdies deutet das Werk auf eine Zeit, da Cosimo Tura, dessen Einfluss unverkennbar ist, noch blüte, wie es denn in der That in der Disposition der Figuren eine grofse Verwandtschaft mit dem Tura der Berliner Galerie hat, der aus der Kirche S. Gio. Battista der Lateranensischen Kanoniker zu Ferrara stammt. Auch hier stehen zwei heilige Frauen auf dem Thron, rechts und links von der Maria und zwei männliche Heilige zu beiden Seiten am Fufs des Thrones; auch hier die Durchsicht auf das Meer und der Reichtum an Reliefs, Schmuck und Metallzeug. Der Erneuerer der Vite des Baruffaldi hat schon auf die Ähnlichkeit der Altartafel des Ercole mit jener des Tura hingewiesen. Ganz mit Unrecht und ohne eine direkte Vergleichung haben dann die Annotatoren der Vite diese Zusammenstellung als irrtümlich abgelehnt.

Im XV Jahrhundert standen die Kanoniker von Santa Maria in Porto in Beziehung mit Ferrara und dem Estensischen Hof, und wir wissen, dass Borso und Ercole I den Kanonikern jährliche Abgaben für gewisse, von diesen cedierte Jagdrechte zu entrichten hatten. Es hat daher nichts Befremdendes, wenn Ercole Roberti, der in Bologna, als er in der Cappella Ganganelli zu S. Pietro arbeitete, auf künstlerischem Gebiet die erste Rolle spielte und der zu Ferrara in den letzten Lebensjahren der offizielle Maler der Este wurde, von den Portuensischen Kanonikern einen Ruf zur Verschönerung ihrer Kirche erhielt. Wenn auch die alte Tradition nicht dafür spräche, so zeigte schon die vorurteilslose und von der falschen modernen



ERCOLE ROBERTI

JOHANNES DER TÄUFER

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

Benennung unbeirrte stilkritische Vergleichung, dass wir ein Werk ersten Ranges von dem seltenen Ercole Roberti aus Ferrara entdeckt haben.

Die Richtigstellung dieses Irrtums, der sich bereits festgenistet hat, verändert auch die Benennung eines Bildes mit dem Täufer, das aus der Sammlung Dondi-Orologio zu Padua 1885 in das Königliche Museum zu Berlin kam. Cavalcaselle schrieb es dem Stefano zu, und dieser Name wurde ihm auch in Deutschland gelassen; aber da die Bezeichnung sich nur auf den Vergleich mit dem Brerabild stützte, so muss auch sie notwendigerweise fallen, um so mehr, als der Stilcharakter deutlich den Nachfolger des Cosmè verrät. [1])

* * *

Von *Baldassare d'Este* existiert heutzutage kein authentisches Werk und Niemand weifs auch nur, wo das Bildnis des Tito Strozzi der ehemaligen Sammlung Costabili hingeraten ist. Es muss befremden, dass sich von den Werken dieses thätigen und langen Lebens nichts mehr erhalten hat. Ich selbst habe, als ich im »Art« [2]) seine Schicksale erzählte, beklagt, dass Baldassare für uns nur eine unbekannte Gröfse sei. Unter den verschiedenen Werken, die ich von ihm aufzählte, nannte ich auch jene 1502 schon vollendete Tafel mit den zwölf Aposteln, von der er selbst in dem hier reproduzierten Brief spricht, indem er sich dem Herzog für die Bezahlung seiner Arbeit in Erinnerung bringt. Das Bild schmückte die Kirche Santa Maria delle Grazie, die der fromme Herzog Ercole I für jene Schwestern errichtet hatte, die nach der kleinen piemontesischen Stadt, aus der sie nach Ferrara geflüchtet waren, den Beinamen »de Mortara« führten. Das Bild blieb bis zu der, Ende des vorigen Jahrhunderts erfolgten Aufhebung in Ferrara, aber der Name des Baldassare d'Este als Maler desselben wird von keinem ferraresischen Geschichtsschreiber erwähnt. Nur Cesare Cittadella, der das Gemälde im Innern des Klosters sah, schreibt es dem Michele Coltellini zu, und schildert es als »ein grofses Breitbild mit der Jungfrau Maria auf der Bahre, in Gegenwart der Apostel«.

Die Beschreibung Cittadella's brachte mir ein grofses Breitbild in Erinnerung, das in der That den Tod der Maria darstellt, und sich im Besitz des Herrn Lombardi zu Ferrara befindet, der es vom Professor Saroli geerbt hatte.

Maria liegt mit über der Brust gefalteten Händen auf den Sarkophag hingestreckt, davor zwei Engelchen mit Weihrauchfässern. Ringsherum die zwölf Apostel, von denen einer, der hl. Thomas, die Hand über die Augen deckt, wie um sich gegen das helle Licht, das von oben kommt, zu schützen, während er mit der anderen einen Gürtel aus schwarzem Fell hält. Der hl. Petrus ist ganz in die Lektüre der Psalmen vertieft und die übrigen Jünger äufsern ihren Schmerz durch verzerrte Züge und verzweiflungsvolle Gesten. Oben in kleinerem Mafsstab die Figur des Erlösers in einer Cherubimglorie, auf den Knieen die Seele der Maria in Gestalt eines Kindes haltend.

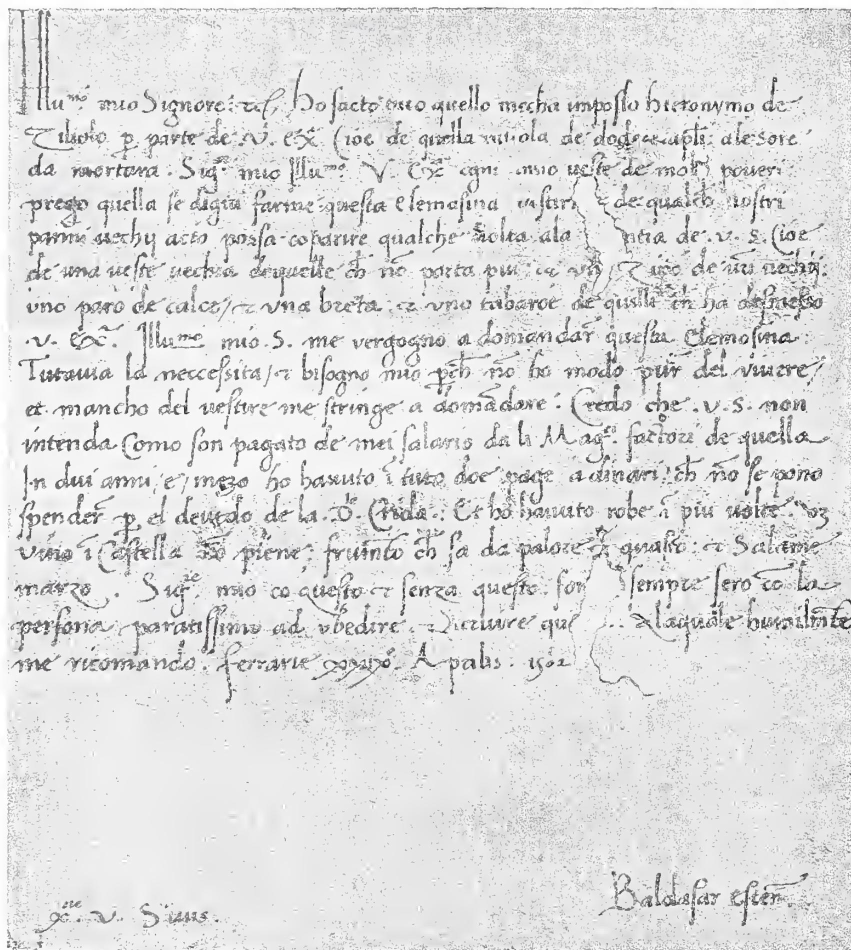
---

[1]) Ich weifs nicht, ob das dem Stefano zugeschriebene Bildchen, von dem sich ein Stich bei Rosini findet und das die Pilger von Emaus darstellt, die einen Abhang herabschreiten, gleichfalls von Ercole sei. Ebensowenig weifs ich, mit welchem Recht der Katalog der Überreste der Sammlung Costabili von Ferrara, die 1885 von Sambon zu Mailand verkauft wurden, dem Stefano eine Maria zuschrieb.

[2]) A. Venturi, Les arts à la cour de Ferrara. Balthazar d'Este (1. Nov. 1884, n. 491).

Morelli schreibt dieses Gemälde dem Bianchi Ferrari zu;[1]) Cavalcaselle sieht in ihm eine Manier, wie sie der junge Grandi gehabt haben mag, bleibt aber im Zweifel, ob es wirklich diesem oder nicht vielleicht der ersten Entwickelung des Costa oder Coltellini angehöre. In älteren Zeiten galt es als Werk des Mantegna.

Diese abweichenden Meinungen zeigen zur Genüge, dass wir es hier mit einer nicht hinreichend bekannten künstlerischen Persönlichkeit zu thun haben. Die Zuweisung an Mantegna gehört in die Zahl jener, die auf den Namen des grofsen


Illu^mo mio Signore: etc. Ho facto tuto quello me ha imposto hieronymo de
Tiuolo p. parte de V. Ex. cioe de quella anchola de dodexe apli: ale sore
da mortara. Sig^re mio Illu^mo V. Ex. ogni anno veste de molti poveri:
prego quella se digni farme questa elemosina vestirme de qualche nostri
panni vechy acio possa comparire qualche volta ala presentia de v. s. cioe
de una veste vechia de quelle ch no porta piu: et uno [illegible] de uno vechio:
uno paro de calce: et una bretta: et uno tabaro de quelli ch ha dismesso
v. Ex. Illu^mo mio S. me vergogno a domandar questa elemosina:
Tutavia la necessita: et bisogno mio perche no ho modo pur del vivere:
et mancho del vestire me stringe a domandare: Credo che v. s. non
intenda como son pagato de mei salario da li Mag^ci factori de quella
In dui anni e mezo ho habuto in tuto doe page a dinari: ch no se pono
spender p. el deveto de la D. Crida: Et ho hauuto robe in piu volte: doe
vino i castella [illegible] piene: frumento ch fa da palore [illegible] guasto: et Salame
marzo. Sig^re mio co questo et senza questo son sempre sero co la
persona paratissimo ad obedire. [illegible] qui [illegible] laquale humilmente
me ricomando. Ferrarie [illegible] Aprilis. 1502

Baldesar ester.

Ex. V. S^uus.

Meisters die verschiedenartigsten Bilder tauft, nur weil sie in der Heftigkeit der Bewegung und der Energie des Ausdrucks eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Manier haben. Darnach müsste Mantegna wie ein mystisches Wesen erscheinen, das mit tausend Armen ungezählte Werke über die Lombardei, Venedig und die Emilia ausgestreut hätte.

[1]) Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin.

Cavalcaselle spricht sich, wie wir sahen, nur zweifelnd aus, während sich Morelli bei seiner Bestimmung nach meinem Dafürhalten gründlich versehen hat. Nimmt man als Ausgangspunkt der Vergleichung das einzige authentische Werk des Bianchi Ferrari, das Verkündigungsbild der Estensischen Galerie, so sind die stilistischen Unterschiede in die Augen springend. Bianchi's Figuren sind lang und hager, während der Meister von Maria's Tod untersetzte Gestalten liebt; er hat zudem eine eigene Art, durch Gegenüberstellung dunkler Mäntel und heller Gewänder seine Figuren kräftig herauszuheben, ein Vorgang, der sich bei Bianchi nie findet. Bei diesem sind die Köpfe weniger grofsartig, die Falten bei weitem nicht so eckig, die Hände länger und knochiger.

Morelli verwechselt überdies häufig Francesco Bianchi Ferrari mit Michele Coltellini; so schreibt er dem Bianchi ein dreiteiliges Gemälde der ferraresischen Pinakothek und eine Tempelrepräsentation seiner eigenen Sammlung zu, während beide Bilder offenbar dem Michele Coltellini angehören. Sie sind in ihren Figuren völlig übereinstimmend mit dem Tod der Maria bei Santini, der die Bezeichnung Michele Coltellini und das Datum 1502 trägt, ferner mit dem Bild bei Frau Barbi-Cinti in Ferrara und der grofsen Tafel des Berliner Museums, die gleichfalls mit dem Namen und der Jahreszahl 1503 bezeichnet ist. Überall dieselben Gesichter mit starken Backenknochen und tiefliegenden Augen; dieselben Greise mit dem abgerundeten Spitzbart; dieselben eckigen Ohrmuscheln mit der der Ohrhöhlung gegenüberstehenden Spitze; dieselben Augen mit den schwarzen Pupillen und dem starren Blick; die langen Hände mit den gekrümmten Fingern; die Mäntel mit dem eigentümlichen Leberrot; eine gewisse Art, die Gewandränder umzuschlagen; bandförmige Wolken, wie man sie in Miniaturen sieht; endlich dieselben landschaftlichen Hintergründe mit den Alabasterstädten am Wasser und Waldungen dahinter, dann kleinen Seen, dann blauen steilansteigenden Bergen und in der Ferne hohen Gebirgsspitzen, weifs wie Schnee, wo sie die Sonne bescheint und tiefblau in den Schatten.

In dem Bilde bei Lombardi erkenne ich einen Maler, der weit eher der Generation des Cosmè als derjenigen vom Ende des Jahrhunderts angehört. Das verrät sich vor Allem in gewissen Eigenheiten die bei den Künstlern längst aufser Gebrauch gekommen waren, wie dem gravierten Goldgrund, dem gotischen Ornament der silbernen Rauchfässer. Zweifellos sucht er mit der Entwickelung der Kunst Schritt zu halten, aber hier und da verfällt er in seine alten Gewohnheiten.

Die Annahme, dass das Bild bei Lombardi dem Baldassare angehöre und mit dem für die Kirche der Schwestern von Mortara ausgeführten identisch sei, begegnet dem Widerspruch des Besitzers, der glaubt, die Tafel stamme aus der Kirche S. Guglielmo. Diese Meinung wird aber weder durch Dokumente des Professors Saroli, der das Bild kaufte, noch durch eine sichere Tradition gestützt. Wenn man aber bedenkt, dass weder Barotti noch Cesare Cittadella jemals in S. Guglielmo ein Bild dieses Gegenstandes sahen, so muss man zugeben, dass meine Ansicht begründeter erscheint. Für mich ergiebt sich nur aus der Meinung des Besitzers zur Gewissheit, dass das Bild aus einer aufgehobenen Kirche von Ferrara kommt.

Dass das Bild aber wirklich von den Schwestern von Mortara herstammt, kann man auch aus dem Umstand schliefsen, dass der Apostel Thomas einen Gürtel aus schwarzem Fell in der Hand hält, ein in den Darstellungen des Todes der Maria sonst durchaus ungewohntes Motiv. Die Schwestern von Mortara waren aber Augustinerinnen und trugen als solche jenen Gürtel; die Darstellung desselben wurde also offenbar durch den Ort, für den das Bild bestimmt war, veranlasst, und giebt zu-

gleich die Ursache der Sitte, sich die Lenden zu umgürten, einer Sitte, die nach des Carlo Bartolomeo Piazza Traktat über die frommen Stiftungen in Rom, worin er auch von der Brüderschaft des Gürtels in der Kirche S. Agostino handelt, an die Gewohnheit der Maria erinnern soll, die dann vor der Himmelfahrt ihren Gürtel dem Apostel Thomas spendete.

Ein anderes Beweismoment für die obige Behauptung liefert die frühere Bezeichnung als Mantegna; als solches wird das Bild in der That bei Gelegenheit des Transports aus der aufgehobenen Kirche, wo es auch Cesare Cittadella sah, von Scalabrini aufgeführt.[1])

Andere wieder halten dafür, dass das Bild des Baldassare, von dem in seinem Brief die Rede ist, identisch sei mit demjenigen, das sich in Santa Maria della Consolazione befand und den Namen des Baldassare mit dem Estensischen Wappen, dem Ring mit dem Diamanten,[2]) trug. Aber die Kirche von Sta. Maria della Consolazione gehörte den Serviten, während die Kirche der Schwestern von Mortara vor Alters Sta. Maria delle Grazie, später Sta. Maria della Visitazione hiefs. Überdies stellte das Bild von Sta. Maria della Consolazione nicht die Apostel dar, wohl aber, wie Barotti sagt, die Jungfrau Maria und verschiedene Heilige.

Nach alle dem bin ich weit entfernt, mit kühner Sicherheit den Tod der Maria bei Lombardi als Werk des Baldassare auszurufen; aber wenn die Indizienreihe, die ich angeführt, auch noch zu keinem vollen Beweis hinreicht, so bietet sie wenigstens hohe Wahrscheinlichkeit. Wenn neuere Untersuchungen mich nötigen sollten, der Hoffnung, ein Werk des rätselhaften Baldassare gefunden zu haben, zu entsagen, so werde ich ihr entsagen, befriedigt, wenigstens die Aufmerksamkeit der Forscher auf diese Frage gelenkt zu haben.

* * *

Vasari erwähnt in ehrenvoller Weise den *Pellegrino Aretusi,* genannt *Pellegrino da Modena* oder auch *Pellegrino Munari,* ein Zuname, den er vom Vater geerbt, der die Mühle von Panzanello gepachtet hatte. Sohn eines Malers von Pferdeharnischen, Turnierschildern und Hochzeitstruhen, und von ihm auch vermutlich in die ersten Handgriffe der Kunst eingeweiht, wusste er sich in kurzer Zeit den Namen eines »schönen Geistes in seinem Vaterland« zu erwerben. Schon 1483 spricht ein modenesischer Dichter, Giovan Maria Parente, der überaus schwache Verse zu Ehren damals lebender Jungfrauen schrieb, von Pellegrino Munari, einem »Zoveno bello e degno in la pictura«, als von dem Verlobten eines auf diese Auszeichnung besonders stolzen Mädchens, Namens Cassandra Calori, deren Schönheit nach den Worten des an Kühnheit und Galanterie den Seicentisten in nichts nachstehenden Poeten ein Korb voll Rosen und Veilchen war.[3])

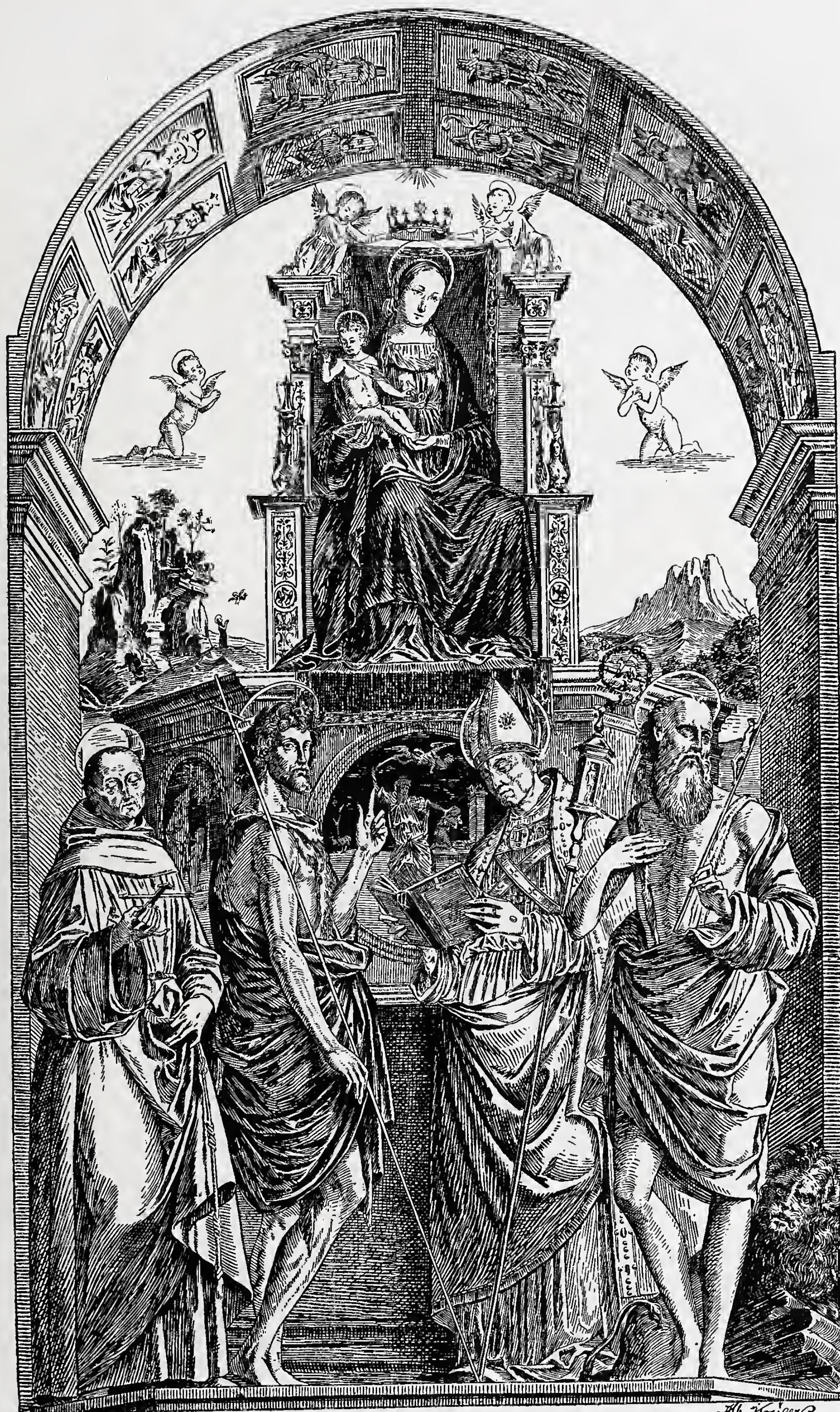
Als sich der Ruf von den Wunderwerken verbreitete, die Raffael in Rom ausführte, verliefs Pellegrino Munari, obgleich schon vorgerückten Alters, seine Heimat,

---

[1]) Scalabrini, Storia delle chiese di Ferrara. Ferrara, 1773.

[2]) Campori op. cit.

[3]) Gio. Maria Parente, In commendatione de donzelle modenesi viventi nel 1483. Modena, Roccoccioli. 1483.


Alb. Krüger

um sich in die Werkstatt des Urbinaten zu begeben; aber mit Unrecht lässt ihn Vasari nun zur Erfüllung seiner früheren Hoffnungen in vollen Wettstreit mit den Schülern Raffaels treten, um sich dessen Anmut und einen Namen unter den Völkern zu erwerben. Wenn er wirklich schon 1483 ein Giovane bello e degno nella pittura war, so musste er mindestens ein Fünfziger sein, als er an der Seite Raffaels in den vatikanischen Loggien arbeitete. Irrigerweise wurde er daher zu Raffaels Schülern gerechnet, denn mit 50 Jahren modelt sich ein Künstler nicht mehr um und verzichtet auf seine ganze Vergangenheit. Noch weniger kann er sich aufs mühevolle Lernen verlegen und dann erst die »meisterhafte Technik« sich zu eigen machen.

Nach dem Tode des Urbinaten kehrte Pellegrino nach Modena zurück, aber noch vor Schluss des Jahres 1523 fand sein Leben ein jähes Ende. Ein Sohn von ihm hatte mit seinem Feinde Giuliano di Bastardi Frieden gemacht, ihn aber, als er ihm nachher auf der Strafse begegnete, mit einer Hellebarde niedergestofsen. Die Bastardi griffen, als sie davon hörten, zu den Waffen und der Sohn Pellegrino's flüchtete sich schreckerfüllt in ein befreundetes Haus. Unterdessen eilte Pellegrino, als er von dem Vorgefallenen benachrichtigt worden, um mit seinem Sohne zu sprechen; aber bei der Rückkehr nach seiner Wohnung wurde er von den Bastardi überfallen und mit Wunden bedeckt. Wenige Stunden später verschied er im Hause des Rococcioli.[1]) »Dieser Fall schmerzte, wie Vasari schreibt, die Modeneser tief, da sie wohl erkannten, dass sie durch den Tod des Pellegrino Munari einen ausgezeichneten und seltenen Geist verloren hatten.«

Soviel wissen wir von ihm, und trotzdem ist der Künstler, der in dem Vasarischen Olymp sitzt, heute vergessen und ungekannt, weil sich keine sicheren Werke seiner Hand erhalten haben. Der künstlerische Ruhm aber lebt nicht blofs von der Überlieferung.

Die Fresken in römischen Kirchen, von denen Vasari spricht, sind zu Grunde gegangen oder durch rücksichtslose Übermalung entstellt; sein Anteil an den vatikanischen Loggien ist nicht mit Sicherheit von der Arbeit der übrigen Gehülfen Raffaels auszuscheiden; die Figuren des Tympanons am Oratorium des Ospedale della Morte zu Modena, die er 1495 malte, sind seit langen Jahren zerstört; von einer Tafel mit den Heiligen Cosmas und Damian aus dem Jahr 1523, von einer Darstellung der Taufe Christi und noch von einer Reihe anderer Bilder ist nichts auf uns gekommen.[2])

Als Werk seiner Hand gilt einzig ein Bild der Galerie Estense,[3]) in dem sich die Einflüsse des Dosso und Giulio Romano kreuzen und das unverkennbar einem Künstler angehört, der nach Pellegrino da Modena blühte. Gewiss hat es kein Meister gemalt, dessen Jugendzeit ins XV Jahrhundert fiel, unter die Ideale einer Kunst, die herb und keusch noch die ergebene Tochter der Natur war; es ist vielmehr das Werk eines Malers, der sich an Dosso heranbildete, dabei aber gleichzeitig den Einfluss des Giulio Romano erfuhr, der von dem nahen Mantua aus mit den prunkvollen Dekorationen der Gonzaga'schen Paläste die Künstlerschaft hinriss.

---

[1]) Cronaca Modenese di Tommasino de' Bianchi, detto il Lancilotto (T. II Memorie di Storia Patria delle Provincie Modenesi. Parma, Fiaccadori. 1862).

[2]) Tiraboschi, Biblioteca modenese. T. VI p. II. Modena. 1786.

[3]) Gio. Franc. Ferrari Moreni, Intorno a un dipinto in tavola di Pellegrino Munari detto anche Aretusi. Modena, Soliani. 1867.

Die Engelchen mit den im Winde wehenden Haaren sind charakteristisch für Dosso; während die Gestalt der jugendlichen Frau, die sich erstaunt einem vom Lichtglanz des Christkindes geblendeten Alten zuwendet, bis auf den Kopfputz die weiblichen Figuren des Giulio Romano nachahmt.

Es ist klar, dass Pellegrino Munari nicht, wie ich schon einmal zu schreiben Gelegenheit hatte, dem Vorbild des Dosso folgen konnte, der noch ein Jüngling war, da jener, schon betagt, den Dolchen der Feinde seines Sohnes erlag, und zwecklos waren daher auch die Betrachtungen, die Lanzi, Rosini,[1] die Kommentatoren des Vasari und Minghetti[2] an dieses Bild knüpften. Nach dem Einen sollte es Pellegrino vor seiner römischen Reise, nach dem Anderen nach derselben gemalt haben; der Eine sah Raffaeleske Reminiscenzen darin, der Andere nicht. Nur Minghetti bezweifelte, dass das Bild von Pellegrino gemalt sei, freilich, um es in abenteuerlicher Laune jenem starren und knochigen Quattrocentisten Bianchi Ferrari zuzuschreiben, ohne sich zu fragen, auf welchem Umwege in das Gemälde Eigentümlichkeiten der Raffaelischen Schule gekommen seien, die ein Kritiker wie Passavant, der zwanzig Jahre seines Lebens dem Studium des Urbinaten widmete, schon darin erkannt hatte.[3]

Aufser der »Geburt Christi« der Galerie Este, befindet sich ein angeblicher Pellegrino in der städtischen Sammlung zu Cento; endlich wird eine Madonna in der Glorie, von Engeln umgeben, unten sechs Heilige, die mit der Aumale'schen Schenkung an das Institut von Frankreich kam, auf den Namen unseres Malers getauft. Aber alle diese Bestimmungen beruhen, soviel ich weifs, weder auf historischen Notizen und unzweifelhaften Dokumenten, noch können sie das Resultat stilkritischer Vergleiche sein, da ein sicheres und unbestrittenes Werk dieses Fürsten der modenesischen Maler bisher nicht nachgewiesen war. Das Bild des Herzogs von Aumale verrät sich auch ohne weitere Vergleiche, nach der Energie der Modellierung und der fetten und flotten Malerei, als Werk des vorgeschrittenen Cinquecento.

Das Glück war meinen Forschungen günstig, und so kann ich nun mit voller Überzeugung ein Bild, das bisher einem der gröfsten ferraresischen Meister, dem Lorenzo Costa, zugeschrieben war, als Werk des Pellegrino Munari bezeichnen.

In Ferrara, der alten Hauptstadt der Estensischen Staaten, damit beschäftigt, dem Zusammenhang zwischen der modenesischen Kunst mit den Meistern Ferrara's nachzuspüren, konnte ich nie ein Gemälde der städtischen Bibliothek bewundern, ohne mich gegen die Tradition, die es mit Lorenzo Costa in Verbindung bringt, aufzulehnen. Die Madonna sitzt auf einem reichen Thron und hält das Kind aufrecht auf ihren Knieen. Zwei musizierende Engelchen auf den Thronstufen; unten rechts die halbnackte Gestalt des hl. Hieronymus in eleganter Stellung, links ein hl. Bischof in damasziertem Pluviale, ein Stadtmodell emporhaltend. Zu den Füfsen der Maria ein goldgewirkter Teppich und an der Lehne des Thrones in einem Rund die einfarbige Figur des Moses. An der Thronbasis selbst die Rundbilder der Geburt Christi und daneben auf der einen Seite der Untergang Pharao's im roten Meer, auf der anderen die Juden in der Wüste, wie sie mit Amphoren aus den Quellen schöpfen.

---

[1]) Rosini, Storia della Pittura Italiana. Pisa, Capurro. 1839.

[2]) Minghetti, Raffaello. Bologna, Zanichelli. 1884.

[3]) Passavant, Raphael d'Urbin et son père Giov. Santi. Vol. II. Paris, Renouard. 1860.

Der Heilige im Bischofsornat wurde in den verschiedenen Katalogen der ferraresischen Galerie zuerst als S. Zeno, dann als S. Egidio, zuletzt als S. Petronio aufgeführt. Nach und nach wären wahrscheinlich die sämtlichen hl. Bischöfe in den neuen Ausgaben des Kataloges an die Reihe gekommen und wer weifs, ob man nicht eines schönen Tages den richtigen getroffen hätte, indem man für den weifshaarigen Bischof, der die schlanke Ghirlandina vor sich hält, aus dem Kalender den Namen des S. Geminiano fischte. In der That haben wir den Schutzheiligen Modena's vor uns, und es ist wirklich der modenesische Turm mit seiner guirlandenartigen Balustrade, der weifsschimmernd aus den Häusern emporsteigt.

Woher stammt das Gemälde? Der Katalog nennt als Ort der Herkunft Verona; aber die Kataloge der italienischen Galerien sind nur zu selten gut unterrichtet. 1840 kaufte die Gemeinde von Ferrara das Bild von Antonio Zen,[1]) einem heruntergekommenen venezianischen Edelmann, der den Antiquar spielte, und wie mir einer seiner Bekannten schreibt, »immer mit Bildern unterwegs war, bald in Paris, bald in London, in Wien, in Mailand, in Turin«. Es ist daher schwer, die Herkunft zu bestimmen, um so mehr als der Händler vielleicht Grund genug gehabt hat, dieselbe zu verbergen. Aus Verona aber kommt das Bild sicher nicht, da keiner der Veroneser Geschichtsschreiber die wundervolle Tafel auf einem der Altäre der Stadt des hl. Zeno gesehen hat.

Ob sie vielleicht aus Modena stammt? Das war die Frage, die ich mir vorlegte und wie wenn ein Schleier von dem Gedächtnis fiele, erinnerte ich mich alsbald, dass in dem unpublizierten Manuskript des Cassineser Mönches P. Lazzarelli über die Kirchengemälde in Modena[2]) und in der gedruckten Beschreibung derselben Kirchen von Pagani[3]) dieses Bild genannt wird, das sich damals in der Mitte des Chores der Kirche der Madonna della Neve befand. Beide schildern die Maria auf einem altertümlichen und stattlichen Throne sitzend, das Kind aufrecht auf ihren Knieen, ringsherum Engel, unten die Heiligen Geminianus und Hieronymus. Ich erinnerte mich, dass Tommasino Lancilotto, ein zeitgenössischer Chronist, von dem Gemälde spricht und dessen Aufstellung im Jahre 1509 auf dem Altar der Brüderschaft der Battuti, dessen Preis von 40 Dukaten und endlich dessen prächtigen, von Bartolomeo Bonascia angefertigten Rahmen erwähnt.

Zur Zeit des Tiraboschi war das Bild das einzige Beispiel für die Kunst des Pellegrino Munari. Aus Sta. Maria delle Neve kam es gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts in die Kirche S. Giovanni, einer Pfründe des Maltheserordens; von hier wurde es im Februar 1811 auf Befehl des Präfekten des Departements des Panaro von Antonio Boccolari, Professor an der Akademie der bildenden Künste, weggenommen und an den Staatsrath und Generaldirektor des öffentlichen Unterrichts nach Mailand gesandt.[4])

Boccolari nun macht gelegentlich der Spedition auf einige Äufserlichkeiten aufmerksam, die ich an dem Gemälde der ferraresischen Pinakothek wiederfand. Die

[1]) S. die Noten zu Baruffaldi bei der Biographie des Costa.

[2]) Mauro Lazzarelli, Pitture delle chiese di Modena (Manuskr. in der Estensischen Bibliothek).

[3]) Pagani, Le pitture e sculture di Modena ecc. Modena, Soliani. 1770.

[4]) Staats-Archiv in Modena. Bericht des Präfekten des Departements von Panaro an den Staatsrath und Generaldirektor des öffentlichen Unterrichts (14. Feb. 1811. — N. 1862, Sez. I). — Brief des Antonio Boccolari an den obengenannten Präfekten (Modena, 13. Feb. 1811). — Dem Brief ist die Beschreibung der Bilder angeschlossen.

Tafel ist, wie Boccolari angiebt, aus vier Brettern zusammengefügt und die Schäden an den Verbindungsstellen wie am äusseren Rand stimmen genau mit den von ihm beschriebenen überein.

Das ist Alles, was ich in den Papieren unseres Staatsarchivs aufgetrieben; wie das Bild dann in den Besitz des Zen kam, vermochte ich noch nicht zu entdecken. Weder in Mailand noch im Louvre, wo ein Teil der von der französischen Regierung um 1811 entführten Gemälde verblieb, befindet sich ein Werk, das sich mit der Beschreibung des Lazzarelli, Pagani oder Boccolari deckte. Man muss annehmen, dass das Bild des Munari in Folge seiner schlechten Erhaltung irgend einer armen Kirche überlassen wurde und von da in die Hände des Zen gelangte. Ähnliche Geschenke wurden öfters von dem in Mailand residierenden Ministerium gemacht, wenn die Magazine der Brera von den von allen Seiten zuströmenden Kunstschätzen überzuquellen drohten.

In der ferraresischen Galerie wird das Bild dem Lorenzo Costa zugeschrieben; eine Benennung, die schon Crowe und Cavalcaselle abwiesen. Pellegrino Munari zeigt in seinem Gemälde viel Verwandtschaft mit Ercole Grandi, wie überhaupt mit der ferraresischen Künstlergeneration jener Zeit, von der alle gleichzeitigen Maler Modena's beeinflusst erscheinen.

Im XV und im Anfang des XVI Jahrhunderts strömten alle Modeneser, die Lehre, Reichtümer oder Ehre suchten, nach Ferrara, der moralischen und politischen Hauptstadt des Estensischen Staates, von der aus ein grofses Kunstlicht über die Emilia hinstrahlte. Die bedeutenden, von Ercole I, dem Adel und den Korporationen Ferrara's unternommenen Bauten mussten fremde Maler, vor Allem die modenesischen Unterthanen heranlocken. Und umgewandelt, unterthan auch in der Kunst, als Kämpfer in den ruhmvollen Reihen der ferraresischen Maler kehrten sie wieder heim.

Das Gemälde des Pellegrino Munari wurde, wie ich schon sagte, 1509 ausgeführt und zeigt uns den Maler in der Fülle seiner künstlerischen Kraft. Gewiss trat er demnach nicht als Anfänger in Raffaels Atelier, sondern als einer der aus Eigenem beizusteuern vermochte. Fein und elegant in den Einzelnheiten, vornehm in den Figuren, lebhaft im Kolorit, zeigt er, dass Modena in nicht unwürdiger Weise an der Wiedergeburt der italienischen Kunst Teil nahm.

Nehmen wir das Bild in Ferrara als Prüfstein, so müssen dem Munari noch drei weitere, neuerdings dem Bianchi Ferrari zugeschriebene Bilder zurückgegeben werden.

Das erste ist ein Gemälde der Berliner Galerie, im Katalog (No. 1182) als Schule von Padua bezeichnet; das zweite ist eine Altartafel in S. Pietro zu Modena; das dritte ein Votivbild der Casa Rangoni, gleichfalls in Modena. Auf dem erstgenannten sieht man die Madonna mit dem Kinde auf einem hohen Throne, daneben den hl. Hieronymus, einen hl. Bischof, den Täufer und Franciscus; das zweite zeigt die thronende Jungfrau mit dem Jesusknaben, die Heiligen Hieronymus und Sebastian an ihren Seiten und musizierende Engel zu Füfsen des Thrones; das dritte endlich, von dem sich ein Stich bei Litta befindet, stellt wieder Maria mit dem Kinde dar, zu ihren Seiten den Täufer und Hieronymus und das anbetende Stifterpaar, Niccolò Rangoni und seine Gattin Bianca Bentivoglio. Das zweite dieser Bilder trägt unten ein Wappen mit drei Hügeln, das der modenesischen Familie Sassi angehört. Dieses selbe Wappen nun findet man zweimal in dem Rahmenwerk eines Altars des rechten Seitenschiffs von S. Pietro, an dem über den Pilastern liegenden Friesstück. Das liefs mich vermuten, dass das Gemälde von seinem ursprünglichen Platz versetzt

worden; und dem war in der That so, da die Lunette und die Predella des Altars rechts in ihrem Stil vollständig der Altartafel des linken Seitenschiffs und umgekehrt entsprachen. Die zum Bilde des Munari gehörende Staffel stellt die Thaten des hl. Hieronymus dar, die Bekrönung zeigt Gott Vater.[1]) Ein Vergleich dieser Gemälde untereinander und mit dem von uns entdeckten Munari der ferraresischen Galerie lehrt deutlich, dass sie alle von einer Hand, wenn auch zu verschiedenen Zeiten gemalt wurden.

Das älteste dürfte jenes der Berliner Galerie sein, das mit geringer Abweichung dieselbe tänzelnde Figur des hl. Hieronymus zeigt. Der Thron der Maria ist ähnlich konstruiert und mit Zierrat geschmückt wie auf der Altartafel in S. Pietro. Von übereinstimmenden ornamentalen Details finden sich hier wie dort in kleinen Runden im Profil gesehene Adler mit ausgebreiteten Flügeln; ferner kehrt der Saum des Teppichs unter den Füfsen der Maria auf dem Berliner Bild in dem Gemälde zu Modena an dem den Engeln unterbreiteten Teppich wieder.

Nächste Verwandtschaft zeigen die Bilder bei Marchese Rangoni und in S. Pietro, aber jenes ist das frühere und wurde wahrscheinlich in Bologna, wo Pellegrino Munari sicher an denselben Quellen wie Grandi schöpfte, ausgeführt. In der That lebten Niccolò Rangoni und Bianca Bentivoglio in Bologna, wo auch Niccolò im Jahre 1500 starb. Das Bild fällt demgemäfs vor diese Zeit.

Damit schliefse ich diese erste Reihe von Untersuchungen, in der Hoffnung, dass sie von der ernsten deutschen Forschung nicht unberücksichtigt bleiben mögen.

---

[1]) Padre Lazzarelli (Pitture delle chiese di Modena rifferite da D. Mauro Lazzarelli da Modena Monaco Casinese nell' anno 1714. Ms. der Estensischen Bibliothek, XII. C. 18) nannte das Bild in S. Pietro in der Art des Francia und setzte dessen Entstehung bald nach Vollendung der Kirche, 1506. Später schrieb es Filiberto Pagani (Le Pitture e Sculture di Modena indicate e descritte. Modena, Soliani. 1770) dem Jacopo Francia zu und Tiraboschi sagt, dass es von den Einen als Werk des Meloni da Carpi, von Anderen als Werk des Pellegrino Munari angesehen werde. Als Arbeit des Meloni wurde es auch von Malmusi (Notizie storiche ed artistiche della chiese e Monastero di S. Pietro in Modena. Annuario Storico Modenese. T. I. Modena, Cappelli. 1851) angesprochen. — Die heute dem Rahmen von Munari's Bild eingefügte Tafel und die zugehörige Predella mit dem Martyrium des hl. Sebastian erinnern einigermafsen an die Manier des Ortolano.

DIE VERLÄUMDUNG DES APELLES IN DER RENAISSANCE

VON RICHARD FÖRSTER

(Schluss)

II. KOMPOSITIONEN DER DEUTSCHEN.

Wie bei den Kompositionen der Italiener stehen auch hier Illustrationen am Anfange, und folgen sodann Gemälde, welche nur wenige Abweichungen aufweisen, zuletzt freie Variationen über das Thema.

10. Der erste Deutsche, welcher nachweislich die Schrift des Lucian ins Lateinische übertrug, war Rudolph Agricola. Zwar wurde seine Uebersetzung erst in Köln 1529[1]) gedruckt, aber sie war schon viel früher, 1479 oder 1481[2]), entstanden und handschriftlich bekannt geworden. So auch seinem Schüler, Dietrich von Plenningen, dem ersten, welcher nachweislich die Schrift ins Deutsche übersetzte. Seine Übersetzung, welche Landshut 1516 im Druck erschien unter dem Titel:

[1]) Luciani de non facile credendis delationibus libellus Rodolpho Agricola interprete ed. Herm. Frisius, Coloniae 1529, wiederholt in Rod. Agr. lucubrationes ed. per Alardum p. 243 sq. Handschriftlich existiert sie aufser im Stuttgart. cod. Poet. et Phil. 4 No. 36 auch im cod. Monac. 414 und 24837.

[2]) Aus dem Abriss des Lebens Agricola's, welchen Johann von Plenningen geschrieben hat (von Pfeiffer im Serapeum X, 103 aus der Stuttgarter Handschrift abgedruckt), wissen wir, dass Agricola diese Übersetzung bei seinem Aufenthalte in Dillingen nach der Rückkehr aus Italien machte und dem Bischof von Augsburg, Johann von Werdenberg, widmete. Nach einer Notiz auf Blatt 1 dieser Handschrift (Serap. X, 115) fällt dieser Aufenthalt ins Jahr 1479, nach einem Briefe des Agricola an Adolf Occo aber (herausgegeben von Hartfelder in der Festschrift der Badischen Gymnasien für Heidelberg, Karlsruhe 1886 S. 18) ins Jahr 1481. Letzterer Brief erwähnt übrigens unsere Übersetzung: *Lucianum tuum remitto tibi; traduxi eum libere* καὶ κατὰ τὸν Πλανούδην. *Misissem tibi eum, sed nondum perscripseram.* Denn den Gallus übersetzte Agricola erst im Sommer des Jahres 1484 zu Heidelberg, wie er an Adolphus Ruscus schreibt (Hartfelder a. a. O. S. 30: *addamque Mycillum Luciani, quem hac aestate e graeco converti)*, womit auch der Brief an Alexander Hegius (Lucubr. p. 185: *Quod petis, ut Luciani Mycillum, quem Latinum feci, tibi mittam)* stimmt, während Johann von Plenningen a. a. O. S. 103 diese Übersetzung bereits in Ferrara entstanden sein lässt.

Von Klaffern. Hernach volgen zway puechlein, das ain Lucianus: und das ander Poggius beschriben haben haltend in inen. das man den verklaffern und haymlichen ornplousern: kaynen glouben geben soll. | Durch herrn Dietrichen von Pleningen zu Schaubegk unn zu Eysenhofen ritter unnd doktor in theutsch gepracht. Anno. Tausent Funffhundert unn im Funffzehenden. Auff den fierden tag des monetz Septembris zu Landsshüt, hat auf der Rückseite des Titelblattes die Darstellung unseres Bildes in einem Holzschnitt mit der Jahreszahl 1515. Wer der Meister des letzteren ist, vermag ich nicht zu sagen. Gedruckt wurde das Buch von Johann Weyssenburger zu Landshut nach der Subskription: *gedruckt zu Landſshüt von Johann weyſſenburger / im durch herrn Dietrichen von pleningen zu gelassen sub privilegio imperiali: mit grossen penen verpunden das nyemants dise buchlein in acht Jarn nach trucken soll. Annò . tausent Funff hundert uñ im sechzehenden. Auf den XIII. tag des Monetzs octobris.* Das sehr seltene Buch findet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; unsere Abbildung ist nach einer Photographie des Holzschnittes dieses Exemplars gemacht. Da der Holzschnitt der Uebersetzung Dietrichs von Plenningen als Illustration dient, dieser aber nicht den griechischen Text, sondern Agricola's lateinische Uebersetzung vor sich gehabt hat,[1]) wird es am besten sein, beide Übersetzungen neben einander zu stellen.

Agricola.

Memor autem Apelles periculi sui tali quadam tabula delationem suam est ultus.

Ad dexteram vir sedebat aures habens praegrandes, Midae propemodum auribus aequales, hic manum porrigebat de longinquo accedenti delationi. astabant duae mulieres, ignorantia (ut mihi videtur) et suspicio. Altera ex parte muliercula rarae et admirandae pulchritudinis accedebat, flagrans animo concitaque, et iram furoremque prae se ferens. In sinistra ardentem habens facem, dextra adolescentem quendam crinibus trahens manus ad coelum tendentem et dei fidem testantem. Ducebat illam vir pallidus et deformis acri obtutu, similis eis, qui ex diutina diriguere valetudine. hunc esse quem invi-

Plenningen.

Nun Appelles seins perickels ingedenck hat mit einer sollichen tafel sein verclaffung gerochen.

Zur gerechten hand safs ain Mann der fast ubermessige grosse orn het und schier den orn myde gleich. Der raichet sein hand von ferrem der zu tretenden verclafferin: Neben dem stunden zway weyber: die onwissenhait alls mich ansieht: und die arckwenigkait: auff der andern seyten ain weybli: ainer seltzsamen und wonderparlichen hüpschin: die gieng hin zu irm gemuet prynnend und bewegt: trueg vor ir die wüt uñ den zorn: in der rechten hand hielt sy ein prynnende fackel. Mit der lingken hand zug sy bey dem hare ainen jungling der

---

[1]) Dies deutet er selbst in der Dedikation an den Pfalzgrafen Ludwig bei Rhein an: *Luciani des kriechischen: orators Buechli das er in kriechischer zungen uns verlassen hat: uñ von dem intituliert ist worden das man den ornplousern uñ haymlichen verclaffern: nit glouben geben solt: wòllichs büch newlichen durch den hochberòmpten unnd hochgelerten Friesen Rodolfen Agricolam meinen preceptor: säliger gedechtnus zu latin transferiert worden ist: Das hab ich E. F. G. zu nutz uñ ere: in unser hochtütsche sprach gepracht.* Vgl. Archiv f. Litteraturgesch. XIV, 357, A. 12.


·1515·
ARCKMON
DIE·WARHAIT
·DER·VERKLAFT·IVNGLING·

dentem vocamus, poterit aliquis coniectare. Sed et aliae duae pone sequebantur adhortantes deducentes adornantesque delationem . et quemadmodum eas explicabat, qui tabulam illam circumferebat, haec captatio erat, illa vero deceptio. In proximo veniebat quaedam cultu admodum lugubri, veste atra laceraque cute . haec erat poenitentia, sed reprehendebatur ea et idcirco retrorsum conversa flebat cumque pudore summo adeuntem respiciebat veritatem. Hoc pacto Apelles periculum suum pictura imitatus est.

seine hand zu hymel auffstrecktet gots trew vñ hilff anruffend. Dise füret ain plaicher und ongestalter mañ mit ainem saurn angesicht gleich disem: der aufz langkwiriger kranckhait zerstart: den acht ich das der gewesen sey wöllichen wir ainen neydischer haissent. also möcht ainer gedencken . und aber sonst zwo ander frawe geleich nachfolgent: wölliche die verclafferin ermantend vñ neben abfurtend und thatend die loben und alls der: so dise tafel um̄ trüg: sy aufs thet legen so was die ain: die begreifferin: die ander dy betrugnerin. Dise kam̄ am̄ negsten gleich hernach. Ain andere in ainē clagklaid: das wafs schwartz unnd zerprochen: das was die rewe . aber dise ward gestroufft unnd darumb köret sy sich umb: vñ wainet mit grosser scham: und schawet an die zugenden warhait. Dermassen hat Appelles sein perickel vñ sorgfaltigkait aufsgestrichen.

Abweichend von der Vorlage hat der Künstler (vgl. S. 91) den Richter, mit grofsen, aber keinen Esels-Ohren, in die Mitte und zwar in den Hintergrund neben einer mit Gefäfsen und Früchten besetzten Tafel gesetzt, so dass seine beiden Begleiterinnen, *Anwissen* und *Arckwon*,[1]) zu seiner Rechten, die beiden in der Vorlage der Calumnia gegebenen Begleiterinnen, *Begriffen* und *Bedriegen*, zu seiner Linken, die Calumnia aber, hier *Verklaffen* genannt, welcher er seine Rechte giebt, zwischen den beiden ersteren zu stehen kommt. Da aber Agricola und ihm folgend Dietrich bei den Worten *altera ex parte muliercula rarae et admirandae pulchritudinis accedebat* resp. »*auff der andern seyten ain weybli: ainer seltzsamen und wonderparlichen hüpschin: die gieng hin*« die Wiederholung von delatio resp. verclafferin versehentlich unterlassen hat, sah der Künstler begreiflicher Weise in dieser eine neue Figur, für welche er einen der Fackel und dem Ausdruck des Zornes und der Wut entsprechenden Namen suchte. So führt hier die *Zornheit* den *verklaft iungling*, der ein Schwert (?) an der Seite trägt, die Treppe herauf, und zwar entsprechend dem bereits oben S. 34 Anm. 2 bemerkten Versehen Dietrichs mit der Linken. Als Schleppenträger dient ihr allein der *Neid*. Neben der von Anton Wetz (No. 14) ist dies die einzige deutsche Komposition, in welcher der Neid männlich erscheint: der Holzschneider hielt sich eben genau an die Vorlage. *Reu* und *die Warhait* stehen hier einander zugekehrt, wie ebenfalls Dietrich übersetzt hat: (*die rewe) schawet an die zugenden warhait*. Wie überhaupt in dem Holzschnitt, so ist besonders in diesen beiden Figuren von Charakteristik des Gesichtsausdrucks noch wenig zu merken.

---

[1]) Versehentlich steht *Arckmon*.

11. Schon ein Jahr nach dem Erscheinen dieser Übersetzung Dietrichs, also zwei Jahre nach dem Landshuter Holzschnitt, erschien ein zweiter, von Ambrosius Holbein. Wie die beigefügten Inschriften beweisen, hat derselbe nichts mit der Übersetzung Agricola's zu thun; desgleichen nichts mit der zeitlich nächsten, der von Philipp Melanchthon, welche, als primitiae studiorum nach Wittenberg gebracht, Leipzig 1518 erschien (vgl. S. 112). Denn abgesehen davon, dass bei Melanchthon richtig steht: *Calumnia sinistra facem tenens flammivomam, dextra secum adolescentem capillis prehensum — rapit,* im Holzschnitt Holbeins, wie bei Mantegna (vgl. S. 47), in Folge der veränderten Richtung der Komposition wieder das umgekehrte sichtbar ist, es weichen folgende Namen von Figuren ab: Melanchthon: *Livor,* Holbein: *Invidia;* Melanchthon: *Fallacia,* Holbein: *Fraus;* Melanchthon: *Poenitentia,* Holbein: *Penitudo.* Vielmehr weist gerade der letzte Ausdruck eher auf Erasmus als Übersetzer hin. Eben denselben Ausdruck nämlich hat Erasmus zur Wiedergabe des griechischen Μετάνοια in seiner Übersetzung von Lucians de mercede conductis (Luciani Samot. Saturnalia etc., Basileae 1521 p. 195) gebraucht, und findet sich eben derselbe im Holzschnitt des Ambr. Holbein, welcher die Schlussscene der Übersetzung dieses Dialogs (Imago vitae Aulicae) illustriert in derselben Ausgabe, welche auch den Holzschnitt der Calumnia brachte, nämlich im Novum Testamentum omne ab Erasmo Rot. recognitum emendatum ac translatum una cum annotationibus, Basileae 1519 Mense Martio apud Jo. Frob. Allerdings enthält obige Ausgabe der Lucian-Übersetzungen des Erasmus unsere Schrift nicht; auch haben wir kein Zeugnis, dass Erasmus dieselbe übersetzt hat. Aber da Froben in jener Zeit gerade seine Verlagswerke mit Illustrationen nach lucianeischen Scenen zu schmücken liebte, liegt es wenigstens nahe, dass er auch zur Übersetzung unserer Stelle die Hülfe des Erasmus in Anspruch nahm. Dazu kommt noch eine besondere Beziehung. Unser Holzschnitt findet sich in der obigen Ausgabe des Novum Testamentum unterhalb des Breve, durch welches Leo X *Die X Septembris MDXVIII* dem Erasmus seine Anerkennung über die Adnotationes in Novum Testamentum aussprach. Sollte durch die Veröffentlichung des Breves allen heimlichen Widersachern und Anklägern des Erasmus der Mund gestopft werden, so wies die dem Holzschnitt gegebene Überschrift: *Apelles olim huiusmodi pictura Calumniam ultus est* auf das gleiche oder ein ähnliches Ziel noch ausdrücklich hin. Sicher ist jedoch die Sache nicht, da der Holzschnitt schon eher als im Novum Testamentum in der *Sexto Calend. Februarias* d. J. 1519 subskribierten Ausgabe von Maximi Tyrii Philosophi Platonici sermones e graeca in latinam linguam versi Cosmo Paccio interprete erschienen ist.

Unsere Abbildung (S. 94) ist nach einer Photographie des Holzschnittes der Ausgabe des Novum Testamentum gemacht. Gleichzeitig mit dieser Ausgabe erschien der Holzschnitt in Des. Erasmi Roterod. Novum Testamentum ab eodem denuo recognitum, Annotationes ingenti nuper accessione per autorem locupletatae, Basileae Anno MDXIX (apud Joannem Frobenium Mense Martio). Zu den späteren mit dem Holzschnitt versehenen Ausgaben Frobens, welche Passavant, Peintre graveur III p. 422 verzeichnet, ist noch die obige Ausgabe von Luciani Samos. Saturnalia etc., Basileae Apud Jo. Frob. An. MDXXI hinzuzufügen.

Dass der Holzschnitt von Ambr. Holbein herrührt und ins Jahr 1517 gehört, wird durch die Inschrift, welche sich neben der die obere Kante des Blattes einnehmenden Varusschlacht befindet: *1517* · AA erwiesen. Sonst giebt die Komposition mir nur noch zu der Bemerkung Anlass, dass sie, verglichen mit dem Holzschnitt

von 1515, viel übersichtlicher ist und auch in Bezug auf den Ausdruck gewonnen hat, obgleich, wie schon Woltmann, Holbein I, 206², bemerkt hat, in der Ausführung viele Feinheiten verloren gegangen sein mögen. Gleichwohl lässt der Ausdruck noch viel zu wünschen übrig. Noch mehr freilich fehlt es an Lebendigkeit der Handlung. Die Figuren erheben sich zum Teil nicht über die Bedeutung von Statisten, indem sie nicht einmal das thun, was Lucian von ihnen sagt.



In jeder Beziehung ist dieser bei weitem überlegen

12. die Komposition von Albrecht Dürer.

Wie Luca Signorelli unseren Gegenstand mit aufnahm, als es sich darum handelte, den Palast des Herrn und Richters von Siena, des Magnifico Pandolfo Petrucci, mit Fresken zu schmücken (vgl. No. 16, S. 109), so war auch Dürers Komposition für den grofsen Saal des Rathauses seiner Vaterstadt, dessen eine Abteilung zugleich für die Sitzungen des Gerichtes diente, bestimmt. Das Gemälde befindet sich an der Westseite der Eingangs- (Nord-) wand des Saales, neben dem Pfeiferstuhl und dem Triumphwagen Kaiser Maximilians. Da dasselbe aber im Jahre 1621 — diese Zahl steht unter der Figur der Calumnia — durch Gabriel Weyer eine vollständige Übermalung erfahren hat[1]), und wir andererseits die, wenn auch des Monogramms entbehrende, so doch sicher echte Federzeichnung Dürers mit der Jahreszahl 1522 in der Albertina besitzen (s. S. 95), ist es geraten, von dieser auszugehen, und im Anschluss an sie die wesentlichsten[2]) Abweichungen des Gemäldes zur Sprache zu bringen, zumal es durchaus nicht sicher, von Thausing vielmehr, wie mir scheint, mit Recht bestritten ist, dass die Ausführung der Wandmalerei von Dürer

¹) Vgl. Thausing, Dürer, S. 406.

²) Die von Thausing besprochene Erhöhung des Thrones und der Richtergruppe lasse ich unerörtert.




VERITAS
POENITENTIA
POEMA
ERROR
FESTINATIO
INSIDIA
Hinderlist
INVIDIA
FRAVS
CALVMNIA
Verleumbdong
INSONS
Unschuld
NEMO VNQVAM SENTENTIAM
FERAT PRIVSQVAM CVNCTA
AD AMVSSIM PERPENDERIT
IGNORANTIA

selbst herrühre. Nur soll zunächst auf die Beischriften der Handzeichnung keine Rücksicht genommen werden, da diese sicher von anderer Hand als die Jahreszahl 1522 herrühren. Unsere Abbildung der Handzeichnung ist nach der Braunschen Photographie, die des Gemäldes nach der Nürnberg 1869 herausgegebenen Radierung Philipp Walthers [1]) gemacht.

In der Ecke rechts sitzt auf hohem Lehnsessel der jugendliche, mit mächtigen Eselsohren versehene Richter und winkt mit den Fingern der ausgestreckten Rechten die Calumnia mit dem Unschuldigen heran. Sein Gesichtsausdruck ist ein eigentümliches Gemisch von Gier und Blödigkeit. Im Gemälde ist aus ihm ein alter bärtiger Mann mit turbanartiger Mütze und Brustkette geworden, der einen milden Gesichtsausdruck hat. Die Argwöhnung fasst seinen linken Arm an und flüstert ihm etwas ins linke Ohr; die zu seiner Rechten stehende Unwissenheit schielt nach dem Unschuldigen und macht eine abweisende Geberde, wie um zu sagen: »wir wissen Alles, es nützt dir doch nichts«. Das Schielen fehlt im Gemälde.

Das Gesicht der Calumnia, obwohl nicht von vorn sichtbar, hat unedlen Charakter; ihre alle Rücksicht aufser Acht lassende Leidenschaft aber zeigt sich nicht blos in der Gewalt, mit welcher sie in die Haare des Unschuldigen fasst, sondern auch, und zwar in der Zeichnung noch mehr als im Gemälde, in der durch die Heftigkeit des Anstürmens hervorgerufenen Entblöfsung der beiden, besonders des linken Schenkels: es ist die rücksichts- und schamlose Verläumdung. Von den drei Begleiterinnen spielt die in der Mitte befindliche Göttin des Neides, auch hier ein altes mageres Weib, von dessen Gürtel ein Beutel herabhängt, [2]) die Hauptrolle: sie schiebt die Calumnia energisch nach vorn. Dasselbe, wenn auch schwächer und nur mit der linken Hand, thut in der Zeichnung die Hinterlist, während diese im Gemälde so weit zurücksteht, dass sie nur ihre linke Hand nach der Calumnia ausstreckt. An der Betrügerei sticht in der Zeichnung die krumme Nase und die schiefe Haltung des Kopfes hervor; beide charakteristischen Züge fehlen im Gemälde, in welchem im Übrigen die Figur älter erscheint.

Zwischen dieser Gruppe und der Reue hat Dürer eine aus drei Figuren bestehende Gruppe eingeschoben: ein leichtgeschürztes, in der Zeichnung mit Kopfaufsatz versehenes junges Weib, weist mit der Linken nach vorn: es ist die Eile; der Irrtum, ein bärtiger bäurischer Mann mit Hut und zerrissenem Rock und Hosen (?), sieht sich grinsend nach der Wahrheit um, indem er beide Arme nach vorn ausstreckt, wie um anzudeuten, was er zu Stande gebracht habe. In dem Gemälde ist an die Stelle des Grinsens weniger passend Trotz oder Zorn getreten. Die Strafe, ein altes Weib in langem Gewande, das Hinterhaupt durch ein Tuch verhüllt, hält in der Rechten ein breites Richtschwert und streckt die Linke vor. Im Gemälde ist aus ihr ein junges Weib, leichtgeschürzt, in Sandalen, mit Brustpanzer angethan, ohne Kopftuch geworden.

Giebt man überhaupt die Zulässigkeit der Einfügung einer solchen Gruppe, wie sie hier durch die Rücksicht auf die Füllung des Raumes bedingt ist, zu, so wird man mit der Anerkennung nicht zurückhalten dürfen, dass es Dürer gelungen ist, eine Gruppe zu schaffen, welche nicht nur in sich wohl begründet und gerundet

---

[1]) Albr. Dürers Wandgemälde im gröfsern Rathhaussaale zu Nürnberg, radiert und herausgegeben von Philipp Walther, mit einem geschichtlichen Text von Lochner, Nürnberg 1869.

[2]) In Walthers Radierung hält die Hinterlist den Beutel in der Linken.

ist, sondern welche sich auch in das der ganzen Komposition zu Grunde liegende Gedankengefüge passend einordnet. Das Grinsen des Irrtums über die durch ihn bewirkte vorschnelle Bestrafung des Verläumdeten leitet passend von der Hauptgruppe zur Reue und Wahrheit über.

Die Reue blickt hier nicht nur schmerzvoll zur Wahrheit um, indem sie ihre Linke an ihre Brust führt, sondern deutet auch mit dem erhobenen Stabe in der Zeichnung nach dem Irrtum, im Gemälde, wo zwischen ihr und der voranstehenden Gruppe ein gröfserer Zwischenraum ist, weniger passend nach der Strafe. Die Wahrheit aber erscheint als ein Weib von königlicher Würde: angethan mit kostbarem Brokat-Schleppkleid und breitem Federhut, hält sie in der Linken das Scepter, in der Rechten eine Schale mit dem Sonnenhaupt.

Ich glaube, dass das Angegebene für die Behauptung genügt, dass die Komposition in der malerischen Ausführung[1]) an ihrem ursprünglichen Gehalt eingebüfst hat, ein Umstand, welcher für die Meinung, dafs die malerische Ausführung nicht von Dürer herrühre, schwer ins Gewicht fällt.

Auf die Verschiedenheit der Inschriften freilich möchte ich nicht allzuviel Gewicht legen. Denn es ist von vornherein nicht ausgeschlossen, dass die Inschriften des Gemäldes bei der Übermalung 1621 hier und da verändert worden seien. Die Inschriften, weder in Walthers Radierung noch bei Thausing genau wiedergegeben, sind folgende. Nur am Wandgemälde steht links vom Thron in Majuskeln, wie alle lateinischen Inschriften: *Nemo unquam sententiam ferat priusquam cuncta ad amussim perpenderit* und rechts, also hinter dem Thron, wie alle deutschen Inschriften, nur mit grofsen Anfangsbuchstaben: *Ein Richter soll kein Urthel geben / Er soll die Sach erforschen eben.*

Neben der Verdächtigung steht in der Zeichnung: *suspicio, argwon,* im Gemälde: *Suspicio,*

neben der Unwissenheit in der Zeichnung *unwissenheyt ignorantia,* im Gemälde: *Ignorantia,*

über dem Unschuldigen in der Zeichnung und im Gemälde: *Insons,* darunter in der Zeichnung: *dr unschuldig,* im Gemälde: *Unschuld,*

über der Calumnia in der Zeichnung: *Calumnia virklekung,* im Gemälde: *Calumnia,* darunter: *Verleumbdung,*

über der Betrügerei in der Zeichnung: *witriglikeyt* — wenigstens vermag ich und sachkundige Fachgenossen, welchen ich die Zeichnung vorgelegt habe, nichts anderes herauszulesen — *deceptio,* im Gemälde: *Fraus,*

über dem Neide in der Zeichnung: *Neyd Invidia,* im Gemälde: *Invidia,*[2])

über der Hinterlist in der Zeichnung: *fraus* über einem von der Hand des Schreibers wieder durchstrichenen *fallacia,* darunter: *aufsatz,* im Gemälde: *Insidia,* darunter: *Hinderlist,*

---

[1]) Über die Farben der Gewänder im Gemälde bemerke ich in Kürze folgendes: das Gewand des Richters ist rot, der Verdächtigung schwarz, der Unwissenheit blassgelb, des Unschuldigen rot, der Verläumdung gelb, der Betrügerei grün, des Neides rot, der Hinterlist grün, der Eile hellrot, des Irrtums grün, der Strafe blassrot, der Reue schwarz mit weifsem Schleier, der Wahrheit grün mit goldenen Ärmeln.

[2]) Die deutschen Inschriften fehlen im Gemälde unter Fraus und Invidia oder sind, worauf mich Herr Hans Boesch brieflich hinweist, durch den Pilaster des Vischerschen Gitters verdeckt.

über der Eile in der Zeichnung: *eyl acceleratio,* im Gemälde: *Festinatio,* darunter: *Eyl,*

über dem Irrtum in der Zeichnung: *Irthum Error,* im Gemälde: *Error,* darunter: *Iresal,*

über der Strafe in der Zeichnung: *straff* — das zweite *f* anscheinend ausgewischt — *pena,* im Gemälde: *Poena,* darunter: *Straf,*

über der Reue in der Zeichnung: *penitentia,* im Gemälde: *Poenitentia,* darunter: *Rew,*

über der Wahrheit in der Zeichnung: *veritas,* im Gemälde: *Veritas,* darunter: *Warheit.*

Allerdings hat es auch mit den Inschriften der Zeichnung eine eigene Bewandnis. Dass dieselben nicht von Dürer herrühren, hat Thausing meiner Meinung nach richtig bemerkt. Die Buchstabenformen scheinen, so weit ich vergleichen konnte, zu denen Dürers nicht zu stimmen; desgleichen nicht Wortformen, wie *witriglikeyt.*[1]) Dürer hätte die Inschriften gewiss weniger flüchtig gemacht und weniger unregelmäfsig angebracht. Für das Ende von *unwissenheyt* ist z. B. vor *ignorantia* kaum Platz. Aber auch von Wilibald Pirckheimer, an welchen Thausing denkt, werden sie kaum herrühren, auch wenn dieser Dürers Berater bei der Herstellung der Komposition war. Die Form der Schrift kann mit derjenigen eines Briefes von Pirckheimer, im Codex Monac. lat. 10363, von dessen Anfang mir Laubmann eine Durchzeichnung gesandt hat, sowie mit derjenigen, welche sich bei Ghillany, index rarissimorum aliquot librorum manuscriptorum bibl. Noribergensis, Noribergae 1846 S. 39 findet, nicht übereinstimmend genannt werden. Und eine nachträgliche Beifügung der Inschriften seinerseits hätte, nachdem die Figuren von Dürer einmal gezeichnet waren, keinen Zweck gehabt. Vielmehr ist es mir am wahrscheinlichsten, dass die Inschriften von einem Gelehrten herrühren, an welchen die Zeichnung aus Dürers Besitz überging. Er fügte die Inschriften bei, wie er sie für richtig hielt. So erklärt sich am einfachsten die Durchstreichung von *fallacia* und Ersetzung durch *fraus.* Aber dass er dabei meist auch das richtige traf, dass die Inschriften der Zeichnung mit den einst auf dem Gemälde sichtbaren grofsenteils übereinstimmen, dafür spricht ein besonderer Umstand. Die Inschriften der Zeichnung stimmen viel häufiger als die jetzigen des Gemäldes mit den Inschriften eines Holzschnittes von Erhard Schön (No. 13), welcher spätestens 1534 mit Benutzung des Gemäldes, nicht der Zeichnung Dürers, gemacht worden ist. So bietet der Holzschnitt: *Straff, Auffsatz, Verkleckung, Betriegligkeit, Arckwan.* Andererseits freilich hat er: *Yrrsal,* wo das Gemälde *Iresal,* die Zeichnung jedoch *Irthum* hat. Auch in *Insidia,* an dessen Stelle in der Zeichnung *fraus* steht, dürfte die Inschrift des Gemäldes das Richtige bewahrt haben: es ist die Übersetzung von Ἐπιβουλή.

Dass Pirckheimer Dürer bei der Schöpfung der Komposition beriet, ist aus allgemeinen Gründen wahrscheinlich, obwohl sich unser Dialog unter den von ihm übersetzten nicht befindet.[2]) Es ist bekannt, welchen Anteil er an dem Nachbarbilde, dem »Triumphwagen Kaiser Maximilians« hatte. In den Inschriften der Begleiterinnen

---

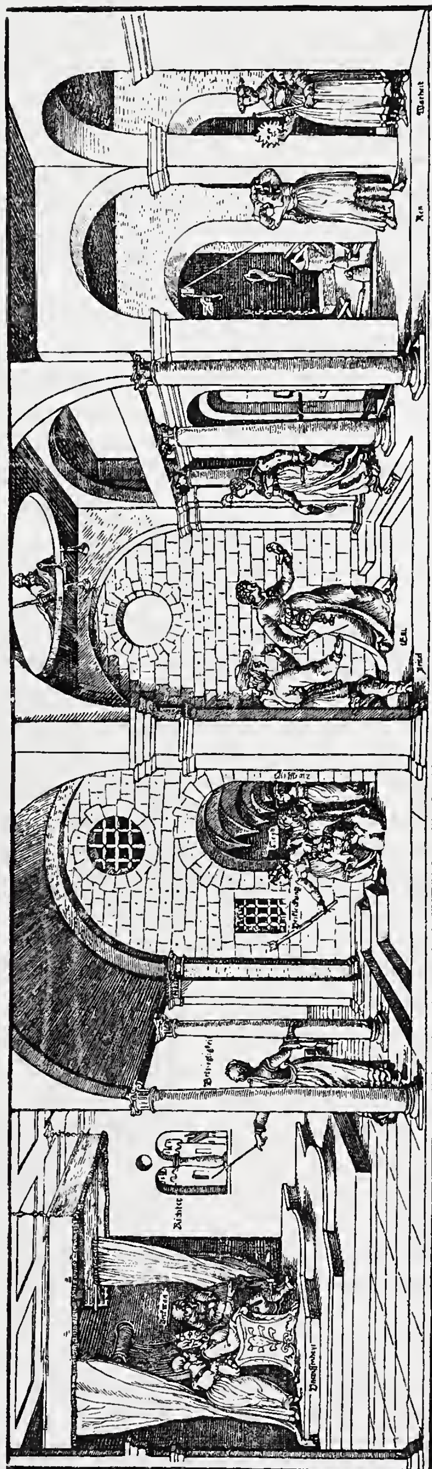
[1]) *w* für *b* ist im Präfix sehr häufig, z. B. in Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg (1464—1475) fast durchgehend (herausgegeben von Weech und Lexer p. IX. Weinhold, Bair. Gramm. §. 136); *i* für *e* aber ist im Präfix *be* selten nach Weinhold, Mittelhochd. Grammatik §. 81 S. 76².

[2]) Vgl. Archiv f. Litteraturgesch. XIV, 357 A. 7.

der Calumnia ist weder mit Melanchthons noch mit einer anderen der bekannten lateinischen Übersetzungen Übereinstimmung.

Die Frage, ob Dürer eine der bisher betrachteten Kompositionen benützt habe, ist meines Erachtens, selbst hinsichtlich der des Mantegna, an welche am ersten gedacht werden könnte, zu verneinen. Ich finde wenigstens nirgends eine signifikante Übereinstimmung.

13. Ein besonderes Interesse sowohl wegen seiner Beziehung zu der Dürerschen Komposition als auch zu einem Gedichte von Hans Sachs beansprucht der eben genannte Holzschnitt von Erhard Schön. Der Originalstock desselben ist in die Derschau'sche Sammlung und mit dieser ins Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin gelangt.[1]) Unsere Abbildung ist nach einem Abdruck, welcher der Liberalität der Verwaltung dieses Kabinets verdankt wird, gemacht. Mit einem erklärenden Text von Hans Sachs begleitet, erschien der Holzschnitt ohne Ort und Jahr in Nürnberg bei Hans Guldenmund 1534.[2]) In unserem Jahrhundert wurde derselbe zweimal von Rud. Zach. Becker herausgegeben, einmal ohne den Text in dem Werke: »Holzschnitte alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau«, Gotha 1808, B. 58, und ein zweites Mal mit dem Gedicht von Sachs in: »Hans Sachs im Gewande seiner Zeit«, Gotha 1821, Blatt XVI. Die Autorschaft von Schön, welche nicht bezeugt ist, lasse ich unerörtert.



Zur Erläuterung der Komposition sind nur wenige Bemerkungen erforderlich, da dieselbe als eine Variation der Dürerschen Komposition zu bezeichnen ist. Und

[1]) Nach Becker, »Holzschnitte alter deutscher Meister«, stammen die Platten aus dem Nachlass von Pirckheimer.

[2]) Vgl. Weller, der Volksdichter Hans Sachs, Nürnberg 1868 S. 28.

zwar hat das Rathausgemälde, nicht die Federzeichnung, die Vorlage gebildet, wie das Alter des Richters und die Jugendlichkeit der *Straff* beweisen. Es ist aber auch die einzige Vorlage gewesen. Der Künstler hat zu den Figuren desselben nur die eine, die des oben mit Schwert und Wage sitzenden Gottvaters, hinzugefügt, im Übrigen nur Umstellungen und kleine Veränderungen vorgenommen. Hätte er Lucians Beschreibung daneben vor Augen gehabt, würde er nicht die »Betriegligkeit«, sondern die Figur des Neides vorangestellt haben. Auch der Stab in der Linken der Betriegligkeit ist der Reue Dürers entlehnt. Am gröfsten ist die Veränderung in der von Dürer hinzugefügten Gruppe. »Yrrsal« und »Eill« winken hier beide der »Straff«, welche mit Strick und Schwert aus der Thür der Marterkammer heraustritt. Und die »Reu« (in zerrissenem Gewande) rauft hier mit beiden Händen ihr lang herabhängendes Haar. Nicht blos in Bezug auf die einzelnen Figuren, sondern auch in Bezug auf die Geschlossenheit des Ganzen steht die Komposition derjenigen Dürers erheblich nach.

Liest man das »*Anno salutis 1534, am 10 tag Julii*« unterzeichnete und »*Erklerung der tafel des gerichts, so der köstlich maler Apelles dem König Antiocho entwarff*« überschriebene Gedicht von Hans Sachs (Ausg. von Keller, Bd. IV, p. 304), so kann man nicht zweifeln, dass dasselbe zur Illustration des Holzschnittes gedient hat. Denn nur die Einleitung erzählt die Veranlassung zu dem Gemälde des Apelles nach Lucian mit der einen Änderung, dass Apelles das Gemälde im Gefängnis malte und dem Könige übersandte,[1] aber die darauf folgende Beschreibung hält sich Figur für Figur an den Holzschnitt, wenn sie auch nicht durchweg zutreffend ist.

Ungenau ist die Figur des Neides beschrieben:

Hinden stund ein alt Weib, das wingt;
Bedeut den neyd, der auff in tringt.
Gibt im gar manchen Schergenstofs
Entgeltend, das er nie genofs.

Die Figuren der »Betriegligkeit« und der »Eill« sind in der Deutung geradezu verwechselt. Denn erstere wird so beschrieben:

Ein Weib auch mit dem stäblin zeigt,

jedoch gedeutet:

Deudt, so der Richter ist geneigt
Zu gschwindem urtheil, gech und eil,
Mit unverhörtem gegentheil,

letztere aber so:

Nachmals ein zeigend Weibsbild klug
Bedeutet den falsch und betrug,
Darmit der Richter an dem end
Wirt uberwunden und geblend.

Und dem entspricht die Reihenfolge in der Aufzählung der Figuren am Schluss des Gedichtes:

---

[1] *Im gfencknuss er dem König malt*
Ein köstlich Tafel der gestalt
Welche er dem König zustellt,
Wie die in schrift hie wird erzelt.

Ich halte mich an den Abdruck der Originalausgabe bei Becker, Hans Sachs, Blatt XVI.

Aufs argwon und ungewifsheit
Ubereil sich nit im verhörn

und

Auff den irrsal auch fleifsig lug
Hab acht auff allerley betrug.

Wir müssen somit annehmen, dass, wenn nicht das dem Hans Sachs vorliegende Exemplar des Holzschnittes der Inschriften entbehrte, Hans Sachs seine Beschreibung aus dem Kopf gemacht und die beiden Figuren verwechselt hat.

Die entgegengesetzte Ansicht, welcher Becker (Hans Sachs S. II) gewesen zu sein scheint, dass der Holzschnitt als Illustration für das Gedicht diente, ist unannehmbar. Die Abweichungen in der Illustration wären teils unerklärlich, teils wären sie mit der Grundlage des Ganzen, Dürers Gemälde, zusammengetroffen. Auch giebt sich das Gedicht als Beschreibung eines Gemäldes.

Es erübrigt noch zwei Kompositionen zu nennen, welche wenigstens mit ihren Wurzeln noch ins XVI Jahrhundert reichen. Es sind dies

14. ein Bild von Anton Wetz, welches 1600 von Johann Sibmacher gestochen wurde. Zwar weifs ich nicht, dass und wo das Bild existiert hat, und auch Alwin Schultz vermochte mir keine Auskunft zu geben, aber ich glaube an der Existenz des Bildes nicht zweifeln zu können auf Grund der Inschrift des Stiches, welcher sich im Berliner Kupferstichkabinet befindet und nach dem Original hier (s. S. 102) abgebildet worden ist.[1]) Die Inschrift des Stiches, welcher die Überschrift: *Pictura et descriptio Calumniae* trägt, lautet: *Anthonius Wetz Vratislaviensis figuravit et pinxit. Johan Sibmacher Gradirt 1600.* Auch über die Persönlichkeit des Künstlers vermag ich nichts zu sagen,[2]) desgleichen nicht, welcher Name sich in der links von der obigen befindlichen Inschrift *M. Ph. B. Th. L. Auctore* als Name des auctor der Komposition verbirgt. Der Stich hat vielleicht zur Illustration eines Druckes gedient. Die an oder neben den einzelnen Figuren angebrachten Inschriften geben Fingerzeige über die Bedeutung derselben. Der König (Iudex) hat vor sich spielend ein Knäblein (Ignorantia), neben sich rechts einen scharf zur Seite blickenden Hund (Vigilantia), hinter sich zwei Räte (Adulatio, Credulitas), rechts zwei Diener. An den Ärmeln seines Rockes steht: Praecipitantia und Excandescentia; ob auf die Diener bezüglich, ist zweifelhaft. Calumnia, ein Weib, deren Haare in Schlangen ausgehen und deren Brust völlig entblöfst ist, schleift mit der Rechten den Unschuldigen (Innocentia), einen Bärtigen, welcher beteuernd die Rechte erhebt, zu den Stufen des Thrones. Statt der Fackel hat sie einen Feuerbrand (Vindicta) an ihrem Kleide befestigt. Am rechten Ärmel desselben steht eine nicht recht deutliche Inschrift, von der ich nur Vi...tia (Violentia) (?) erkenne, am linken Ärmel: Odium. Hinter ihr befindet sich ein Wedel von Pfauenfedern, beschrieben mit Astutia Superbia Veneno Velocitas, hinter welchem eine Fackel, beschrieben mit Ira Furia, hervorragt. Rechts von ihr schreitet die Crudelitas, ein Messer in der Rechten, zu ihrer Linken die Suspitio, mit beiden Händen einen Becher, beschrieben mit Fel et Mel, haltend. Neben ihr läuft ein bissiger Hund (Zoilus), ähnlich wie im Bilde von

[1]) Andresen, Deutscher Peintre-Graveur II, 281 ff., erwähnt denselben nicht.

[2]) H. Markgraf schreibt mir: »Der Name Anton Wetz ist nirgends zu finden. Ich habe die Malerinnungs-Verzeichnisse von 1579, 1589, 1596, 1600, 1609, 1617 — mehr sind nicht vorhanden — in den sogenannten Libri collegiorum civitatis durchgesehen: er ist nicht darin, sicher also 1600 nicht in Breslau thätig gewesen; er hätte in der Innung sein müssen.«

PICTVRA ET DESCRIPTIO CALVMNIÆ.

Veritas

Adulatio

Credulitas

Præcipitantia

Crudelitas

Invidia

Vigilantia

Ignorantia

Innocentia

Calumnia

Fraus

Pœnitentia

Suspitio

Insidiæ

Mendacium

Vindicta

Zoilus

Tristitia

M. PH. B. TH. L.
Autore.

Anthonius Weiz Wratislaviensis
figuravit et pinxit
Johan Schmacher Gradiert 1600.

Nimes (No. 9, S. 56). Der Neid (Invidia), eine männliche Figur, ebenfalls mit Schlangenhaar und entblöfster Brust, welche in jeder Hand eine Schlange hält, wie auch aus ihrem Munde eine Schlange züngelt,[1]) schreitet hier hinter Calumnia einher; neben ihm, die Schleppe der Calumnia tragend, Fraus und Insidiae. Letztere führt — so fand sich der Künstler mit dem Plural ab — ihre ganz gleich aussehende Tochter an ihrer Linken. Hinter dieser Gruppe schreitet einher die Poenitentia, ein stattliches Weib, mit der Rechten nach oben zeigend, jedoch ernst und bewegt nach der Veritas umblickend. Letztere, das Haupt mit dem Sonnenschein umgeben, tritt, in der Rechten einen Kranz, in der Linken einen Palmenzweig haltend, auf den Drachen der Lüge (Mendacium), welcher Feuer speit. Am entgegengesetzten Ende aber steht noch ein zweites, ebenfalls stattliches Weib, Haupt und Stirn verhüllt, und blickt mit lebhafter Geste nach der rechten, also entgegengesetzten Seite hin: es ist Tristitia.

Man sieht, wie der Grundstock der lucianeischen Beschreibung von fremden Zuthaten fast ganz überwuchert ist. Es ist der Triumph allegorischer Spielerei. Gleichwohl ist anzuerkennen, dass Haltung und Gesichtsausdruck der einzelnen Figuren sehr charakteristisch ist. Auf den Aufbau des Ganzen dürfte vielleicht der Holzschnitt von Ambr. Holbein (No. 11) nicht ohne Einfluss gewesen sein, und ist vielleicht in dieser Beziehung bemerkenswert die Übereinstimmung zwischen der Überschrift des letzteren: *Apelles olim huiusmodi pictura Calumniam ultus est* und dem dritten Verse in der Unterschrift unseres Stiches: *Tali me quondam pictura est ultus Apelles.* Auf die übrigen auf dem unteren Rande des Blattes beigefügten metrischen Inschriften hier näher einzugehen, ist keine Veranlassung.

15. Wir kommen zur letzten der Kompositionen, welche hier zur Veröffentlichung gelangen, dem Bilde, welches Hans Bock im Jahre 1611 im Vorzimmer des Ratssales zu Basel an der Wand links vom Eingange gemalt hat. Dasselbe wird hier nach einer Zeichnung, welche ich im Jahre 1884 unter Bernoulli's Vermittelung und Revision habe anfertigen lassen, veröffentlicht.[2]) Von dem Ausdruck der Köpfe des Bildes giebt dieselbe allerdings keinen genügenden Begriff. Nur für die Köpfe der Calumnia und ihrer zwei Begleiterinnen ist eine Photographie benützt. Im Übrigen erwies sich die Herstellung einer brauchbaren Photographie als unausführbar. Das Bild entstand, als Hans Bock von 1609—1611 im Auftrage des Rates verschiedene Räume des Rathauses auszumalen hatte. Das Jahr 1611 ergiebt sich aus der auf der Nebenwand befindlichen Inschrift:

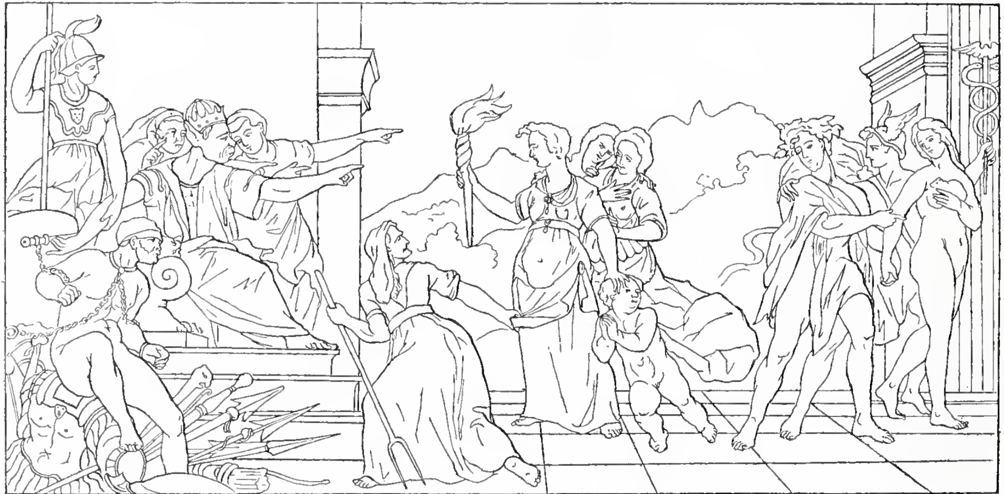
---

[1]) Vgl. Ovid. Met. II, 768: *Videt intus edentem vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum, Invidiam* und Alciati, Emblem. LXXI.

[2]) Während des Druckes kommt mir das Werk von Albert Burckhardt und Rudolf Wackernagel, Geschichte und Beschreibung des Rathhauses zu Basel, Basel 1886, welches auf Tafel XV einen besonders im Gesichtsausdruck nicht gelungenen Lichtdruck des Gemäldes mit einer teilweis bedenklichen Erläuterung (S. 41) enthält, zu Gesicht. Diesem Werke (S. 15 ff. und 42) entnehme ich die Notiz, dass Bock, dessen Name zwischen den beiden Fenstern zu lesen ist (Hans Felix Peter Bock pinxit), seine Arbeit im Herbst 1611 abschloss und dass die Erneuerung seiner Rathausgemälde durch die Maler Becker, Holzmüller und Steinbrüchel in den Jahren 1710 und 1711 erfolgte.

Iudex pro tribunali quem conspicis rex ille sum Ptolemaeus
Qui suspicione et ignorantia seductus calumniae declamationibus
Quas de invidia, fraude et insidiis fecerat, inflammatus Apellem
Innocentem praeceps damnavi quondam: veritate demum vix cito satis
Cognita, errorem agnovi et emendavi. cautior, meo exemplo quisquis iudicas
Non aures modo, sed prudentiam inprimis extende, et utriusque partis causam
Diligenter excute, haud enim turpius in palatio temeritate piaculum. MDCXI.

Die darunter befindliche Zahl MDCCX bezieht sich auf die Renovation des Raumes resp. die Übermalung des Bildes. Während mir Bernoulli mitteilte, dass dasselbe al fresco gemalt gewesen zu sein scheine, die vollständige Übermalung aber eine sichere Entscheidung unmöglich mache, erklärt Albert Burckhardt ausdrücklich, dass dasselbe nicht al fresco, sondern in Öl gemalt sei. Das Bild ist 7 m breit und ungefähr 4 m hoch.



Die Handlung geht im Vordergrunde einer Landschaft vor sich. Die Komposition ist linksläufig. Links sitzt auf hoher Estrade der König mit Zackenkrone und Eselsohren; er streckt den linken Arm nach Calumnia aus, wie um sie heranzurufen. Auf diese deuten auch seine beiden Begleiterinnen, von denen die linke als die Dummheit, die rechte als die Verdächtigung zu bezeichnen sein dürfte. Dagegen sucht seinen rechten Arm zurückzuhalten Pallas, die Göttin der Weisheit. Dieser Arm fasst nach dem Schlosse an einem Felsblock, an welchen ein nackter Mann mit Hals- und Armketten geschlossen ist. Vergebens ballt dieser, auf Waffen sitzend, in blinder Wut seine Fäuste und reifst an seinen Ketten. Meines Erachtens hat diese Figur nur die Bedeutung, den König als grausamen Tyrannen darzustellen und zu zeigen, welches das Schicksal des Verläumdeten sein würde. [1]

[1]) Burckhardt (S. 41) will in ihm den gefesselten Gerechtigkeitssinn des Königs erblicken.

Calumnia, ein reich geschmücktes, aber finster blickendes Weib, hat, wie in den ebenfalls linksläufigen Kompositionen von Mantegna, Holbein und Erhard Schön, die Fackel in der Rechten und fasst mit der Linken das Haar des Unschuldigen, welcher als Putto erscheint und beide Hände faltet. Am Gewande wird sie nach vorn gezogen von der Göttin des Neides, einem hexenartigen Weibe, welches mit der Linken sich auf eine Gabel aufstützt. Auch in der Ersetzung des Livor durch Invidia stimmt die Komposition mit den oben genannten, wie mit der von Dürer (No. 12) und der von Nimes (No. 9) überein. Auch von der einen der beiden Begleiterinnen, der vorderen, wohl Fraus, wird Calumnia am linken Arm gefasst und geschoben. Die andere, welche nur mit dem Kopfe hinter dieser sichtbar wird und beide Hände auf die Schultern derselben legt, wird die »Hinterlist« sein.



An Stelle der »Reue« und »Wahrheit« ist hier eine ganz andere Gruppe getreten. Ein jugendlich bärtiger Mann, welcher nur ein kurzes Gewand umgeschlagen und in den Haaren einen Kranz von Weinlaub oder Epheu trägt, wird von Hermes und der Unschuld nach rechts geführt. Sein Blick ist noch nach der Mitte zu, also nach links gerichtet; aber mit der Rechten weist er auf die Unschuld, welche mit der Rechten ihn an der linken Hand gefasst hält. Die völlig nackte Unschuld hält mit der Linken ein kleines Tier (ein Wiesel, wie sich unten S. 108 zeigen wird) vor ihre Brust und blickt zu jenem um. Hermes aber, mit Flügelhut und Chlamys angethan, hält in der erhobenen Linken wie triumphierend den Schlangenstab, legt seinen anderen Arm um den Rücken des Bekränzten und blickt siegesgewiss rückwärts: Unschuld und Kunst resp. Wissenschaft geleiten den verklagten, aber nun siegreichen Künstler[1]) von dannen.[2])

[1]) Vgl. die Schilderung des Verhältnisses der Künstler zu Hermes bei Galen Protr. c. 3.

[2]) Burckhardt will in ihm die Reue erkennen, »vielleicht in Anlehnung an die Geschichte von dem ausschweifenden Polemon, der in Gestalt eines Bacchanten die Vorlesung

Nun ist es von hohem Interesse, hervorzuheben, dass an dem Gemälde nur die Erfindung der Mittelgruppe Hans Bock angehört, dass er dagegen die beiden Seitengruppen, und zwar die rechte ganz, die linke bis auf Kleinigkeiten einer italienischen Komposition entlehnt hat, nämlich einer Zeichnung des Federigo Zuccheri resp. dem nach dieser Zeichnung 1572 gemachten Stiche des Cornelius Cort, nach welchem sie hier zur Abbildung gelangt. Diese Komposition nämlich war ebenfalls unter dem Namen Calumnia Apellis bekannt,[1]) obwohl sie von der lucianeischen Beschreibung des Bildes des Apelles beinahe nichts mehr festgehalten hat. Allerdings hat Zuccheri nach der Zeichnung auch ein Gemälde ausgeführt — heut in Hampton Court No. 394 —, aber eine bestimmte, gleich näher (S. 108) zu besprechende Verschiedenheit schliefst jeden Gedanken daran aus, dass dieses dem Bock als Vorlage gedient hat.

Zunächst aber ist es von Wichtigkeit, das Gemälde des Zuccheri richtig zu bestimmen, d. h. von einem zweiten bis in die neueste Zeit mit ihm verwechselten zu scheiden. Noch bei Ch. Le Blanc, manuel de l'amateur d'estampes p. 53, Bryan, Dictionary of Painters and engravers, a new ed. by Stanley, London 1873 und Law, A historical catalogue of the Pictures in the Royal Collection at Hampton Court, London 1881 p. 140 wird behauptet, dass das Bild von Hampton Court mit demjenigen identisch sei, in welchem Zuccheri seinen Aerger an gewissen Dienern des Papstes ausliefs, indem er sie mit Midasohren darstellte und welches die Ursache wurde, dass er vor dem Zorn des Papstes Gregor XIII Rom verliefs. Aber wie schon von dem ältesten Gewährsmann der Geschichte, welcher ihr zeitlich wenigstens noch nahe gestanden hat, dem römischen Maler Baglione, in seiner Schrift Le vite de' pittori, scultori-dal pontificato di Gregorio XIII fino a' tempi di Papa Urbino VIII nel 1642 p. 123 (Roma 1642; p. 116, Napoli 1733)[2]) ausdrücklich die Identität dieses mit jenem Bilde abgelehnt wird, so sprechen auch die chronologischen Verhältnisse gegen dieselbe. Jener Stich der Calumnia Apellis nämlich fällt bereits, wie die Inschrift: *Foed . Zuccarin . inven . Cornelio Cort fe . 1572* besagt, ins Jahr 1572, das gegen die päpstlichen Diener gerichtete satirische Gemälde aber erst ins Jahr 1581.[3])

---

des Xenokrates stören wollte, durch des Weisen Vortrag aber bekehrt, sein wüstes Leben bereute. Hermes führt ihn zu der Wahrheit«.

[1]) So fährt schon Lomazzo, Trattato dell' arte de la pittura, Milano 1584 p. 662, nachdem er das Bild des Apelles beschrieben hat, fort: *Et qualunque vole vederne una simile formata vegga la stampa del moderno Federico Zuccaro con grandissima argutia et diligenza espressa.*

[2]) *Mentre andavala (la volta della cappella Paolina) dipingendo, ebbe non so che sdegno con alcuni servidori famigliari del Papa, sicchè l'indussero per vendetta a fare una Calunnia, e vi ritrasse del naturale quei tali con orecchie d'asino, e fecela mettere in pubblico sopra la porta della Chiesa di S. Luca Evangelista con occorrenza della festa di questo Santo etc. Questa non è la Calunnia, ch'egli fece ad imitazione di quella d'Apelle, la quale oggi sta in potere de' Signori Duchi Orsini di Bracciano da lui dipinta a tempera sopra la tela assai bella, intagliata poi da Cornelio Cort Fiammingo, valente maestro di bolina.* Auch Dati, Vite de' pittori antichi, p. 128 (ed. Firenze 1730), hat das Richtige aus Baglioni herübergenommen, der Anfang zur Konfusion aber findet sich bereits bei Nagler im Künstler-Lexikon unter Fed. Zuccaro.

[3]) Vgl. die Briefe des Zuccheri an den Grofsherzog von Toskana, der ihn dem Papste empfohlen hatte, vom 8. April 1580 und vom 24. November 1581 (Gaye, Carteggio III, 432 u. 444; Guhl, Künstler-Briefe II, 30 2). Die Worte des zweiten Briefes *hor avendo io fatto*

Die Calumnia Apellis befand sich zur Zeit, als Baglione schrieb, also um 1600, im Besitz der Duchi Orsini von Bracciano; dass sie von dort in die herzogliche Sammlung zu Mantua gekommen und mit dieser 1628 von Karl I erworben worden sei, ist eine mehr als unsichere Vermutung von Law a. a. O. Denn im Verzeichnis der Kunstschätze Karls I, welches angefertigt wurde, als diese zum Verkaufe gelangten,[1]) findet sich von Fed. und Tad. Zuccheri nur je ein Bild (Königin Maria von Schottland, p. 172 No. 23, und Christus auf dem Oelberge p. 11 No. 40); desgleichen findet sich das Bild nicht im Verzeichnis der Sammlung Jacobs II († 1689),[2]) und wenn auch nach Waagen (Kunstwerke und Künstler in England I, 28 ff.) in diesen beiden Katalogen nicht alle Bilder, welche Karl I besafs, verzeichnet sind, so ist doch in diesem Falle auf ihr Schweigen einiges Gewicht zu legen, weil es sich um ein grofses Gemälde handelt. Dazu kommt, dass auch noch Carlo Dati, Vite de' pittori antichi, Firenze 1667 (p. 128 ed. 1730) das Bild im Besitz des Duca di Bracciano erwähnt *(si trova in potere del Duca di Bracciano)*. Vermutlich ist das Bild also erst nach 1667 in die Königliche Sammlung gelangt.

Es ist in Tempera auf Leinwand gemalt, 4 (engl.) Fufs, 8 Zoll hoch und 7 Fufs 8 Zoll breit. Am oberen Rahmen steht jetzt »Calumny an Allegory«, am unteren »T. Zuccheri«, auf der Leinwand *71*, offenbar die alte Signatur.

Um nun, ehe wir an die Erläuterung der Komposition gehen, den Beweis für die obige Behauptung zu bringen, dass Hans Bock der Zeichnung resp. dem Stiche, nicht dem Gemälde des Zuccheri folgte, ist über deren Verhältnis ein Wort zu sagen. Die Zeichnung zum Stiche, von Zuccheri selbst herrührend, befindet sich im Museum zu Weimar. Sie ist, wie mir Ruland schreibt, »im Geschmack eines Bronzereliefs gezeichnet und mit weifsen Lichtern gehöht, mit anderen Zeichnungen des Zuccheri übereinstimmend«. Abgesehen von der fehlenden Bordüre stimmt die Zeichnung mit dem Stich durchaus überein, namentlich in Allem, worin dieser vom Gemälde abweicht. Es sind dies aber, von Kleinigkeiten und der Verschiedenheit der Gesichter abgesehen, folgende Abweichungen, für deren Feststellung ich Herrn Dr. Scheppig zu grofsem Dank verpflichtet bin. Erstens findet sich am Gemälde als Inschrift auf dem Täfelchen: *Inpavidum ferient*, an Stich (und Zeichnung, was fortan nicht mehr besonders erwähnt wird): Ἀνδρός Δικαίου Καρπός οὐκ ἀπόλλυται.[3]) Zweitens

---

per mio particolar capriccio (come e usanza di pitori) un quadro di pitura che per se stessa si dichiara assai bene esare generale, pare che sia statto interpretatto chio habia fatto per imputare de ingniorantia altre terze persone passen auch nicht zu unserem Bilde, wohl aber zu dem von Guhl angeführten, ebenfalls von Cort gestochenen, jetzt aber verschollenen. Ob dieses einst in Palazzo Lanti (vgl. Nagler a. a. O.) war?

[1]) Aus der Originalhandschrift des Mus. Ashmol. in Oxford, herausgegeben von Vertue in A Catalogue and description of King Charles the First's Capital Collection of pictures, London 1757.

[2]) Herausgegeben in A Catalogue of the collection of pictures belonging to King James the second etc., London 1758.

[3]) Mrs. (Anna) Jameson, A Handbook to the Public Galleries of Art in and near London, London 1842 p. 299, welcher Law a. a. O. folgt, erwähnt noch einen Stich von Luca Bertelli, welchen ich nirgends gefunden habe. Da derselbe aber ihren eigenen Worten nach *(Engraved by Cornelius Cort; and by Luca Bertelli, with a Greek instead of a Latin inscription over it)* ebenfalls die griechische Inschrift trägt, so handelt es sich höchst wahrscheinlich um denselben Stich, welchen Bertelli vermutlich, worauf mich Ruland hinweist, wie manchen älteren Stich, neu verlegt hat.

zeigt das neben der Inschrift befindliche Bildchen dem entsprechend kein Unwetter, anderen Himmel und andere Landschaft, und der Baum rechts scheint nicht zerschmettert. 3. Der Richter hat sehr grofse, anscheinend aber menschliche, dicht bis zur Höhe des Kopfes anliegende Ohren; auch der Zeigefinger ist am Eisenring. 4. Die neben seinem linken Arm stehende Begleiterin, über deren Kopf ein Schleier geht, blickt ihn an und hält die Fackel in der Richtung des Armes. 5. Der Drachenmensch ist jünger, hat volles dunkles Haar, den Mund so gut wie geschlossen, die Kralle nicht bis an den Künstler reichend. Am Boden liegt statt der zwei Stricke noch ein Holz mit Ketten. 6. Der Künstler hat leichten Schnurbart und scheint nicht ein Fell mit Schwanz, sondern ein Gewand zu tragen. Endlich 7. die Unschuld trägt nicht ein Wiesel, sondern eine Taube. Da nun das Tierchen in Bocks Bild dem des Stiches durchaus ähnelt und sicher keine Taube ist, ist der Stich als Vorlage für dasselbe erwiesen. Über das Wiesel als Tier der Unschuld und Sittenreinheit vergl. von der Ketten, Apelles Symbolicus, Amstelaedami et Gedani 1699, I p. 691. Wahrscheinlich hat Zuccheri diese Änderungen erst nachträglich, als die Komposition gestochen werden sollte, vorgenommen, die Ersetzung der Taube durch das Wiesel vielleicht in der Absicht, eine Verwechselung mit Venus auszuschliefsen.

Die Bezeichnung der einzelnen Figuren durch Buchstaben auf Corts Stich weist auf die Absicht eines begleitenden Textes hin. Dadurch, dass dieselbe, wie ich vermute, nicht zur Ausführung gekommen ist, sind wir des besten Hülfsmittels zur Deutung der einzelnen Figuren beraubt, wenn auch über den Sinn des Ganzen kein Zweifel sein kann. Trotzdem der dumme und tyrannische Richter nach seinem Opfer schreit und gierig die linke Hand ausstreckt, die Mahnung der Pallas missachtend, trotzdem seine beiden Begleiterinnen, Dummheit und Verdächtigung, deren eine hier die Fackel hält, ihn durch ihre Zuflüsterungen anstacheln, trotzdem die zwei weiblichen Dämonen des Neides, deren vorderer eine Schlange in der Rechten hat, nach dem Opfer schreien und es fordern, trotzdem das Drachenweib die Flügel bläht und schreit, trotzdem die Tiermeute (Panther, Wölfe, Kröte) nach seinem Blute lechzt, trotzdem der schlangenfüfsige Dämon der Verläumdung in der erhobenen rechten Tatze eine gegen ihn züngelnde Schlange hält und die linke Tatze selbst an ihn zu legen im Begriff ist: ihre Wut ist ohnmächtig. Die Stricke und Fesseln, in denen der unschuldig angeklagte Künstler Apelles gelegen hat, sind zerrissen und zerbrochen: die Unschuld und Merkur, der Gott der Kunst, geleiten ihn als Sieger von dannen.

Man sieht, nicht nur die einzelnen Figuren, sondern auch die Idee, welche dem lucianeischen Bilde zu Grunde liegt, ist hier verändert. Hans Bock aber hat, indem er die beiden Seitengruppen des Zuccheri'schen Stiches fast unverändert herübernahm, die Calumniagruppe aber nach Mafsgabe der lucianeischen Beschreibung zwischen sie einfügte, eine von einem einheitlichen Gedanken beherrschte Komposition nicht zu Stande bringen können. Der unschuldige Knabe, welchen Calumnia schleift, und der von Hermes und Unschuld geleitete Apelles schliefsen einander aus. Was sein Bild durch Entfernung der Bizarrerien Zuccheri's gewonnen hat, hat es an Verständlichkeit eingebüfst.

Damit haben wir die Betrachtung der fünfzehn mir bekannten Kompositionen beendigt, und es erübrigt nur noch, von einigen Kompositionen zu reden, welche durch litterarische Quellen bezeugt, aber nicht mehr erhalten sind. Unter diesen ist an erster Stelle zu nennen:

16. das erste Bild im Freskencyclus des Palazzo Petrucci oder del Magnifico zu Siena von Luca Signorelli. Vasari hat bekanntlich diesen Cyclus und damit auch unser Bild fast ganz übergangen, aber die Beschreibung, welche della Valle in den lettere Sanesi III p. 320 (Roma 1786) von demselben gegeben hat, lässt keinen Zweifel, dass diese Komposition, nicht, wie della Valle meinte, den Ärger des Midas über seine Eselsohren, sondern, wie bereits Crowe und Cavalcaselle (Gesch. d. ital. Mal. IV, 17) gesehen haben, die Verläumdung des Apelles darstellt. Die Beschreibung lautet: *Nella prima storia è rappresentata la favola di Mida adirato per la scoperta delle sue orrechie asinine. Egli sta sotto il trono, e una donna accorre per ricoprirgliele con un velo; mentre un' altra con una face accesa nella sinistra tiene pe' capelli con la destra un uomo nudo disteso a terra e che nel volto mostra l'inquietitudine e il pentimento del fallo, non senza timore di supplizio. In disparte si vede un' altra donna afflitta per questa scoperta, starsi in atto lamentevole e triste.* Man erkennt ohne weiteres den König mit Midasohren, welcher hier unter dem Thronhimmel steht, die Argwöhnung mit Schleier (vgl. S. 51), die Calumnia mit dem Unschuldigen, die Reue. Zum Überfluss sind auch die Inschriften, welche della Valle a. a. O. und genauer nach Autopsie in den Vite de' più eccellenti Pittori scritte da Vasari IV p. 332 (Siena 1791) anführt, der Schrift des Lucian über die Verläumdung entnommen. Die Inschrift am Fuſs **Η ΑΓΝΙΑ ΚΑΚΩΝ ΑΙΤΙΑ** ist die Abkürzung des ersten Satzes unserer Schrift: Δεινόν γε ἡ ἄγνοια καὶ πολλῶν κακῶν ἀνθρώποις αἰτία und der darunter stehende Vers Μήτε δίκην δικάσεις πρὶν ἀμφοῖν μῦθον ἀκούσεις findet sich in § 8 derselben, das darunterstehende *Indictam ambobus noli decernere caussam* ist nur freie Übersetzung dieses Verses. Und es war nur konsequent, wenn Signorelli auch seine Künstlerschaft in griechischer Sprache Λούκας ὁ Κορίτιος ἐποίει darunter bezeugte, meines Wissens die erste griechische Künstlerinschrift der Renaissance. Zugleich das erste Beispiel einer Einwirkung des griechischen Textes unserer Schrift auf die Kunst. 1496 war derselbe in Λουκιανοῦ Σαμοσατέως διάλογοι in Florenz zum ersten Male gedruckt worden, nachdem er durch eine Anzahl Abschriften in engeren Kreisen verbreitet worden war. Und sicher nicht vor 1498, in welchem Jahre Signorelli zuerst nach Siena kam, ist das Bild entstanden.[1]) Dass Signorelli mit dem Inhalt der griechischen Litteratur wohl vertraut war, ist sicher; wenigstens nicht in gleichem Maſse sicher, dass er auch selbst Kenntnis der griechischen Sprache erlangt hatte. Wer etwa sein Berater, ob Antonio da Venafro[2]), war, weiſs ich nicht. Insofern es der Palazzo war, in welchem der Herr und Richter von Siena wohnte, war auch die Wahl des Gegenstandes durchaus passend. Auch in dieser Beziehung hat Signorelli den Pfad eingeschlagen, welchen Dürer und Hans Bock nach ihm gegangen sind. Umsomehr ist zu bedauern, dass wir durch della Valle's Beschreibung nicht mehr über die Komposition selbst erfahren und dass die Aussicht, welche durch eine Notiz von C. v. F. im Beiblatt zur Zeitschr. f. bild. Kunst 1882 No. 45 geweckt war, dass das Fresko wieder aufgetaucht sei, völlig geschwunden ist. Wie Herr Professor Schmarsow und Herr Donati, Stadtbibliothekar von Siena, auf meine Bitte an Ort und Stelle ermittelt haben, sind zwar in dem betreffenden Zimmer Reste, jedoch gänzlich verdorben gefunden und überdies alsbald gänzlich überweiſst und übermalt worden.

---

[1]) Vgl. Vischer, L. Signorelli S. 94.
[2]) Vgl. della Valle, Vasari IV p. 334.

17. Danach ist hier zu nennen das Bild eines unbekannten Meisters, welches Alberto Pio, Principe di Carpi (1475—1531), aus dessen Erbschaft sein Neffe, der Kardinal Ridolfo Pio († 1564), als Geschenk des letzteren der Abt der Badia Pio da Carpi besafs, welcher es am 1. April 1597 dem Herzog Alfonso II von Ferrara anbot. Indem ich für diese Daten auf die obige Auseinandersetzung (S. 40ff.) verweise, gebe ich hier nur die bezügliche Stelle aus dem Briefe des Abtes nach Venturi, la R. Galleria Estense p. 168 und den Wortlaut der ebenfalls vom genannten Abte herrührenden Beschreibung des Bildes nach einer mir von Venturi freundlichst übersandten Kopie des ebenfalls im Staatsarchiv zu Modena befindlichen Originals. Der Abt schreibt *Dalla Badia, 1° Aprile 1597* an den Herzog: *Facciami gratia V. A. Serenissima di mandar qui il miglior Pittore, che sia in Ferrara, perchè possa poi dall' integro giudizio suo ritrar questa sattisfattione, ch'egli habbia profondamente considerato, a quanto si estendesse la virtù di chi dipinse il Quadro della calunnia d'Apelle, che fu del Sig. Alberto da Carpi tenuto sempre fra le sue delitie più care, hora in poter mio, et del quale mi privarò volontieri, se sarà cosi determinato da V A. Serenissima.*

Die Beschreibung aber, welche bei dem Briefe lag, lautet:

»*Descrizione del Quadro della calunia d'Apelle d'incerto Pittore.*

In una leggiadra prospettiva, arrichita delle statue di Mercurio, et d'Apollo, si vede a sider in alto, dove si salisse per gradi, Tolomeo Re d'Egitto, mostruoso per l'orechie d'asino, a similitudine di quelle di Mida. Vi si apog̃iano con qualche sconcio ma però graziose le boche di due doñe formosiss.e, l'una alla destra, et l'altra alla sinistra, tenute per lo significato dell' historia, l'imprudenza et la sospitt.ne Caminano nel piano, prima un Vecchio d'aspetto crudele, magro, et macilente notato per l'invidia che abrãcia la Calunia, che lo seguita, portando una facella accesa nella mano manca, et strascinando con la diritta Apelle ignudo, che fa poca diffesa, alza le mani al Cielo, in testimonio della sua inocenza, servono alla Calunnia in atto di pulirla, la fraude et il tradimento, di vago aspetto; poco da loro discosta, la penitenza vechia, scapigliata, dimostra l'afflitt.ne sua e dietro a lei, sta fermata la verità pur ignuda, con la faccia, et con le mani errette al Cielo, per lo med.o effetto d'Apelle; Questa sola figura indusse il Card. di Carpi a donarmi il Quadro, parendole troppo lussuriosa, et forse temendo di non dar talvolta occasione di mormorare, a chi l'havesse riguardata libidinosamente; l'historia per quanto mi ricordo d'haver letto, in un libro antico, significa che il Priñpe deve cercar sempre la verità, in ogni ocorenza; et trovatala difenderla, dichiarando la natura della calunnia esser spinta dall' invidia a offesa dell' inocente, et che dalla penitenza viene poi condotta a patir le pene della sua tristitia, come manifestò Apelle la malignità di Antifelo et di Teodetto, emuli suoi, che falsamente l'havevano accusato etc.«

Aus dem Ausdruck *il tradimento* ist wohl noch nicht auf männliches Geschlecht der Figur der Ἐπιβουλή zu schliefsen.

18. Von einem durch Antonio Toto für Heinrich VIII von England gemalten und diesem zu Neujahr 1539 überreichten Bilde der Calumnia sind wir unterrichtet durch das Book of his Majestys household expenses 29—33 Henry VIII im Cod. Arundel. 97: *Item to Anthony Toto, servant that brought the King a depicted table of Calomie. VI, S. III d.* (Woltmann, Holbein II, 385[2].) Dasselbe wird identisch sein mit dem Bilde, welches sich im Inventar der Gemäldesammlung in the Palace

of Whitehall vom Jahre 1547 folgendermafsen beschrieben findet: *a table of walnuttree of King Midas and Misery, raised with liquid gold and silver* (Wornum, Some account of the life of Hans Holbein, London 1867 p. 385). Ob und wann — durch den Brand von Whitehall 1698? — es zu Grunde gegangen ist, vermag ich nicht zu sagen. In den oben (S. 107) zitierten Verzeichnissen der Gemäldesammlungen Karls I und Jakobs II finde ich es nicht.

19. Endlich trage ich kein Bedenken, ein Gemälde hieher zu ziehen, welches sich einst im Landgrafenzimmer auf der Wartburg befand, nach der Beschreibung, welche Thon, Schloss Wartburg, 3. Aufl., Eisenach 1815, S. 22, von demselben gegeben hat: »*Noch zeigt man darin das Landgrafen-Zimmer und in demselben unter anderen auch zwey Gemälde, zu deren Erwähnung wir nachher keine Veranlassung wieder bekommen. Auf einem erscheint Midas mit verschiedenen, persönlich vorgestellten Tugenden und Lastern.*« Denn es kann kein Zweifel sein, dass diese Beschreibung den Vorzug verdient sowohl vor derjenigen, welche der Pastor Götze in seiner »kleinen Reise in's Thüringische 1782« (in Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen Bd. X, 1783, S. 288: »*Das Gemälde, auf welchem Midas, welcher wünschte, dass alles, was er anrührte, Gold würde, vorgestellt wird, wie er verhungert, ist sehr expressiv*«) bietet, als auch vor derjenigen, welche sich in den »Nachrichten von dem Festungsschloss Wartburg bei Eisenach«, angebunden an (Thon), Schloss Wartburg, Gotha 1792, S. 6, findet: »*Im Landgrafenzimmer ist auch noch auf einer grofsen Tafel die alte heidnische Historie, dem Midas gleich, welcher alles dasjenige, was er angriffe, Gold zu werden wünschte, worüber er endlich Hungers sterben müssen, zu observiren.*« Letztere halten sich an die Fabel, nicht an den Inhalt des Bildes. Den Hinweis auf diese Stellen verdanke ich der Freundlichkeit Reinhold Köhlers. Leider ist das Bild verschollen. In Storchs 1837 erschienenen »topographisch-historischen Beschreibung von Eisenach, Wartburg« ist es, wie ich einer freundlichen Mitteilung des Schlosskommandanten Herrn Oberstlieutenant von Arnswald entnehme, noch verzeichnet; im Inventar von 1841 fehlt es bereits. Weder Herr von Arnswald noch Ruland wissen, wohin es gekommen ist. Mit dem oben (S. 48) unter No. 6 erwähnten Gouachebilde, welches gegen 1840 »aus Italien« nach Dresden gekommen sein soll, dürfte es kaum identisch sein. Denn erstens müsste man annehmen, dass das Wartburgbild aus Italien stamme; denn das Gouachebild befindet sich noch heut, wie mir Ruland schreibt, »in einem alten italienischen Rahmen«. Und zweitens passt die Bezeichnung Thons »grofse Tafel« nicht zu dem Gouachebilde.

Es sollte mich nicht am wenigsten freuen, wenn es diesem Aufsatze gelänge die Spur dieses, sowie anderer unbekannter Darstellungen der Verläumdung des Apelles wieder aufzufinden.

Teils um den Beleg für das auf S. 47, 93 und 98 ff. über die Quellen Mantegna's, Ambros. Holbeins und Dürers Gesagte zu geben, teils um die Aktenstücke über den vorliegenden Gegenstand zu vervollständigen, teile ich zum Schlusse die Beschreibung unseres Gemäldes sowohl in den drei S. 31 A. 4 namhaft gemachten als auch in Melanchthons lateinischer Übersetzung der Schrift des Lucian mit:

Lapo.

Vir quidam sedens dextera aures ingentes gerit illis midae fere similes, longeque protendit manum accedenti calumniae: duaeque illi adsunt mulieres inscitia ut opinor atque suspitio. Ex altera parte calumnia venit muliercula eximia forma et subcallida et quae quasi ob rabiem et furorem amens et insana appareat. Sinistra quidem manu facem incensam gerit: Altera crinibus trahit iuvenem attollentem (*cod.* attolentem) ad caelum manus deosque implorantem. Praecedit autem vir pallidus et deformis acuta acie oculorum et squalidis longo morbo persimilis. hunc invidiam esse coniectare licet. Duae (*cod.* Quae) praeterea aliae consecuntur: quae calumniam hortentur velentque atque exornent: Ut autem interpres statuae mihi exposuit, haec quidem insidiatio est, illa fraus. A tergo quaedam prosequitur lugubri admodum habitu nigrisque vestibus induta et lacerata:

Accolti.

A dextris vir sedet inmensis nec Mide auribus absimilibus. hic longe manum accedenti calumnie porrigit. Adstant (*cod.* adstat) mulieres due: altera ignoratio, Suspicio altera. E regione calumnia forma perquam egregia femina exardescens et concita rabiem quandam pre se fert et indignationem. Sinistra tedam accensam gestat, dextra iuvenem capillis passis ad celum manibus deos testantem trahit. Hanc precedit vir pallidus informis visu acuto vel his similis qui longo morbo confecti sunt. Hunc livorem esse quispiam conyceret (*cod.* conyceretur). Due preterea calumniam hortantur ornant comunt quarum alteram insidias, alteram fraudem interpretabantur. Sequebatur alia veste nigra et lacera flens perquam miserabiliter. Ea erat poe-

Bordo.

In dextra quidem vir sedet permagnas habens aures ferme auriculis Midae similes manum protendens longe ad calumniam adhuc accedentem. Circa ipsum vero stant duae mulieres: ignorantia mihi esse videtur et suspitio: ex alia parte accedit calumnia muliercula supra modum pulchra, ardens autem et concitata sicut per rabiem et iram ostendens, sinistra quidem facem accensam tenens, altera vero adolescentem quendam per capillos trahens manus tendentem in caelum et testantem deos. Praecedit autem vir pallidus et deformis acute intuens et similis qui ex longo morbo sunt exsiccati. Hunc igitur esse invidiam aliquis coniectaret. Atqui et quaedam aliae duae sequuntur dirigentes et adornantes calumniam. postquam autem mihi interpres imaginis significavit: altera quidem insidia erat: altera autem fraus. post tergum vero sequebatur valde lugubriter quaedam adornata pullis vestibus induta laceraque penitentia: et (*corr.* et penitentia) haec di-

Melanchthon.

Ad dextram considet quispiam auribus praelongis insignis, quales fere illae Midae feruntur: Manum porrigit procul accedenti Calumniae: Circumstant eum mulierculae duae, Ignorantia, ni fallor, ac suspicio. Adit aliunde propera Calumnia eximie compta, vultu ipso et gestu corporis efferam rabiem et iram aestuanti conceptam pectore prae se ferens, sinistra facem tenens flammivomam, dextra secum adolescentem capillis prehensum manus ad superos tendentem obtestantemque immortalium Deorum fidem rapit. Anteit vir pallidus, in speciem impurus, acie oculorum minime hebeti, caeterum plane iis similis, qui sontico aliquo morbo contabuerunt: Hunc facile conjicias Livorem esse. Quin et mulierculae aliquot Calumniam sequuntur comites, quarum est munus dominam hortari, instruere, comere: interpres picturae aiebat Insidias ac Fallaciam esse. A tergo lugubri habitu pullata laceraque Poenitentia subsequitur, quae capite

quae et poenitentia dicebatur esse. Convertebatur igitur retro illacrimans magna cum verecundia timide (*cod.* timidae) veritatem incedentem respiciens. Sic Apelles suum periculum in pictura expressit atque imitatus est.

nitencia que respiciens obortis (*cod.* abortis) lacrimis et pudorem pre se ferens venientem spectat veritatem. hac Apelles pictura suum imitatus (*cod.* mutatus) est periculum.

cebatur: retro igitur flectebatur lugens: et cum verecundia valde veritatem advenientem aspiciebat. Hoc modo Apelles suum periculum in tabula est imitatus.

in tergum deflexo cum lachrymis ac pudore procul venientem Veritatem excipit. Hac Apelles tabula casus suos lusit.

ZWEI PILGERZEICHEN

VON A. VON HEYDEN

Man verkaufte, gerade wie heute noch, auch im Mittelalter an den Kirchenthüren oder den Vorhallen der Kirchen kleine Erinnerungszeichen an die Andächtigen. Namentlich an berühmten Wallfahrtsorten war dieser Handel ebenso ausgedehnt als gewinnbringend, so dass die Anfertigung der für denselben bestimmten Gegenstände als Privilegium verliehen wurde. Ludwig von Tarent, Graf von Provence, bestätigte z. B. am 29. April 1354 den Sakristanen des Klosters St. Maximin, angeblichem Begräbnisorte der hl. Magdalena, das seit 50 Jahren ausgeübte Recht, Andenken mit dem Bilde der genannten Heiligen zu verfertigen, was den geistlichen Herren um so wichtiger war, als das gute Geschäft von allen Seiten Konkurrenten anlockte.

Diese Andenken, Schaumünzen, Reliquienkapseln oder kleine flache Bilder der Heiligen, wurden dann am Körper getragen; namentlich hefteten Wallfahrer und Pilger die kleinen Bilder an die Kaputze, den Gugel oder den breiten Kragen, selbst an den Pilgerstab, und bereits im XII Jahrhundert wird dieser Sitte in Frankreich mehrfach Erwähnung gethan.[1]) Oft sind derartige Metallplättchen auch nur äufsere Zeichen geistlicher oder weltlicher Verbindungen und Bruderschaften.

Die Herstellung solcher Gegenstände musste bei dem niedrigen Preise, den dieselben nur vertrugen, billig und möglichst einfach sein. Die Anwendung von Zinn und Blei, die im Mittelalter ohnehin dem täglichen Leben viel gebräuchlicher waren als der Jetztzeit, lag daher nahe, und das Giefsen in Hohlformen von Schiefer, selbst von Holz, bedurfte keiner handwerklichen Geschicklichkeit.

[1]) Germain Babst, Les méteaux dans l'antiquité et au moyen age: Létain, enthält viele sehr schätzenswerte Notizen über diesen Gegenstand.

Man hat diesen Produkten einer im Abendlande und an den hl. Stätten des Morgenlandes wohl sehr verbreiteten Industrie, wenn man dieses Wort für solche Erzeugungen in Anspruch nehmen darf, wenig Beachtung geschenkt, bis die Masse derselben, welche die Bauarbeiten an der Seine zu Paris, am Kloster Mont St. Michel in der Normandie, in den Niederlanden im Bette der Sambre, in Venedig und anderen Orten zu Tage förderten, die Aufmerksamkeit der Fachmänner auf sich zog. Die gröfste Sammlung derselben besitzt das Hôtel Cluny. In Deutschland kenne ich nur eine sehr beachtenswerte Kollektion dieser kleinen Bildwerke im Paulus-Museum zu Worms, welches seine Schätze ja ausschliefslich der bei uns in Deutschland noch ziemlich seltenen Freigebigkeit des Herrn Baron von Heyl verdankt.



Germain Babst behauptet, dass diese Blei- und Zinnbilder nicht vor dem XIII Jahrhundert nachweisbar seien. Ich kann mich indessen weder in der Sammlung Cluny noch in Worms eines Stückes erinnern, dem dieses hohe Alter unbedingt zugesprochen werden müsste; selbst der von Babst abgebildete hl. Michael besitzt kein zwingendes Merkmal dieser Zeit, der er ihn zuweist.

Neuerdings aber sind zwei Stücke dieser Art aus Blei von Herrn Direktor Dr. Bode für die Sammlungen des Königlichen Museums erworben worden, deren sehr hohes Alter kaum anzuzweifeln sein dürfte. Herr Dr. Bode kaufte dieselben in Venedig, wo sie in einem Loche eines Hofes bei St. Marco gefunden sein sollen.

Das eine Bild zeigt den hl. Georg zu Pferde à jour in einem zum grofsen Teile fortgebrochenen Kreise von 0,15 Durchmesser. Auch der unter dem Pferde

liegende Drache ist bis auf seine Schwanzspitze, welche sich zwischen die stark beschlagenen Hufe des Rosses schiebt, nicht mehr vorhanden.

Der Heilige, unbehelmt, mit sehr energischem Gesichtsausdruck, kurzem, krausem Haar und mit vollem, rundem Heiligenschein, dessen Rand ebenso wie der das Ganze umschliefsende gerippte Reif mit Perlen besetzt ist, zeigt höchst eigenartiges Gepräge. Schon das krause, kurze Haar ist befremdlich und erinnert an den Orient. Er hat den rechten Arm gehoben, in dem er eine Waffe führt; allein diese ist fortgebrochen und ein kurzes Stück derselben an der Hand giebt keinen Aufschluss. Eine Lanze, die gewöhnliche Waffe St. Georgs, scheint es nicht zu sein, weil dieselbe über die ganze Gestalt und das Ross fortlaufen müsste, wenn sie den Drachen treffen sollte, der unter dem Pferde lag; allein nirgend ist eine Spur dieser Waffe auf der Gestalt des Ritters zu entdecken. Dass die Lanze etwa ganz frei über der Figur gelegen habe, ist aus Gründen der technischen Herstellung nicht anzunehmen. Ein Schwert wäre auch kaum wahrscheinlich. Das an der Hand befindliche Bruchstück ist mit sechs Einschnitten versehen, so dass dasselbe gewissermafsen wie aus Perlen zusammengesetzt erscheint; nun findet sich aber an der inneren Seite des Einfassungsrandes ein kleiner Bruchansatz, welcher dieselben Perleneinschnitte zeigt und, obwohl nicht in der Richtung der Verlängerung des Handstückes liegend, unzweifelhaft durch ein fehlendes Stück mit einer über dem Daumen der Hand befindlichen Marke Zusammenhang hat, aber mit dem unter der Hand befindlichen Stücke einen stumpfen Winkel bildet. Es wäre wertlos, Vermutungen über die Art der Waffe aufzustellen, wo die Grundlage für dieselben so überaus unzureichend ist.

Der Ritter ist, obwohl unbehelmt, doch ganz gepanzert. Diese Ausrüstung zeigt eine Mischung von morgen- und abendländischer Kriegstracht. Den Oberkörper deckt eine Schuppenjacke, eine Art Lorika, welche ganz den Charakter byzantinischer Harnische zeigt (Weiss, Kostümkunde 2. Ausgabe, II. Band F. 36, und Lindenschmidt, Deutsche Altertk. Fig. 208). Derselbe ist aus einzelnen Platten auf einer Lederunterlage gebildet, aber die Platten greifen nicht dachziegelförmig übereinander, sondern sind nebeneinander gesetzt und ihre Fugen, wie es scheint, durch besondere Lederschnüre gedeckt. Im Abendlande wurden die Platten einer derartigen Lorika gern schräg über den Körper gesetzt, wenn nicht dachziegelförmige Anordnung stattfand, weil dadurch dem geraden Hiebe die geringste Fuge geboten wurde, an der der Panzer durchhauen werden konnte (vergl. Worsaae, Nord. Olds. Fig. 472. Demay, Costume au moyen age d'après les sceaux Fig. 59). Dagegen gleicht der Harnisch unseres Ritters in Bezug auf Technik ziemlich dem einen von Rockstuhl (Musèe d'armes rares anciennes et orientales, auch bei Weiss II. Band Fig. 154) abgebildeten Figur eines Ostslaven.

Die Brünne reicht vom Hals bis an den Schenkel, ist gegürtet, und zwar scheint der Gürtel Schellen zu tragen, die sich auch an der Brust des Gaules als Besatz der »Fürbiege« wiederholen. Den Arm lässt die Brünne frei, aber von der Schulter herab als Schutz für diese hängen 3 Reihen Oberarmflügel, genau wie sie uns eine Elfenbeinskulptur byzantinischen Ursprunges im Domschatze von Aachen zeigt (vergl. Lindenschmidt, Deutsche Altertumsk. 200, Weiss, Kostümkunde II. Band Fig. 35). Ganz ähnliche Armbekleidung haben auch jene byzantinischen Porphyrfiguren an der Südseite von St. Marco in Venedig. Der Unterarm scheint mit dem Kettenpanzer oder mit faltigem Stoffärmel gedeckt, während die Hand ungeschützt bleibt. Eine durchaus dem Abendlande angehörende oder wenigstens diesem entstammende Rüstung zeigt das Bein. Dieses ist mit dem sogenannten geschobenen Ringpanzer bekleidet,

der in allen Darstellungen leicht erkennbar ist durch die zwischen den Reihen schräg gestellter Ringe hervortretenden Lederstreifen.[1]) Das Knie aber ist noch besonders durch eine runde Kniescheibe mit einem schönen Ornamente, einem achteckigen Johanniterkreuze, geschützt. Unter der Kniekachel und in der Kniekehle hört die Ringbepanzerung auf. Diese Form der Rüstung, der geschobene Ringharnisch, die Kniekachel (Knieling), gehört durchaus dem Abendlande an und tritt nicht vor dem Ende des XII Jahrhunderts auf. Die Kniekachel verschwindet aber in dieser sehr charakteristischen Form bereits in der zweiten Hälfte des XIII Jahrhunderts, wo der Knieling zu gröfserer Stulpe wird und Schienen zum Schutz des Unterschenkels gewinnt. Wir finden die Beinbekleidung unseres Ritters genau wieder in den Miniaturen zu den Pandekten des Renault de Barre (Bibliothek Metz. Abgebildet bei Hefner, Tracht. d. christl. Mittelalt., 1. Ausgabe, I. Band Tab. 77).

Unter der Brünne trägt der Ritter, abgesehen von den üblichen komplizierten Schutzwattierungen, ein Kleid, welches am unteren Rande der ersteren hervortritt. Im Abendlande ist dieser Rock in der Zeit, auf welche uns die Rüstung des Beines hinweist, ziemlich lang, und erreicht, wie auf unserem Bildwerke, fast die Knöchel des Fufses. Er ist ganz wie auf den abendländischen Siegeln um die Wende des XII Jahrhunderts geschlitzt und flattert hinter dem von ihm unbedeckten Beine. In der Mitte des XIII Jahrhunderts wird dieses Gewand, dessen Name nicht bekannt ist, überall über die Brünne gezogen und wird nun zu jenem Prachtkleide des Ritters, dem Waffenrocke,[2]) aus dem sich durch Verengung allmählich der Lendner entwickelt. Der Schild ist mit der Vervollkommnung der Schutzrüstung des Leibes immer kleiner geworden. Er wird im Abendlande am Ende des XII bis um die Mitte des XIII Jahrhunderts zu einem gleichschenkligen, fast gleichseitigen, in der Richtung der Basis stark gewölbten Dreiecke, dessen Basisecken sich abrunden. Genau dieser Form entsprechend zeigt sich der Schild unseres Heiligen. Er ist mit einem sehr schön gezeichneten griechischen Ankerkreuze geziert, dessen Balken in der Mitte ein Perlenornament erkennen lassen. Eine Perlenreihe läuft ebenfalls um den äusseren Schildrand. Schon um 1250[3]) beginnt eine Veränderung der Schildform, es bekommt scharfe Ecken an kürzerer Basis, und um 1300 ist die Form, wie sie unser Ritter zeigt, nur noch höchst selten. Der Fufs, der im Steigbügel steht, trägt den einfachen Stachelsporn an deutlich erkennbarem Riemenwerk. Auch der Steigbügelriemen zeigt die Auflösung der schmalen Fläche in eine Perlenschnur.

Höchst bemerkenswert ist das Ross. Es ist ein mutiges Tier, in schärfstem Gange. Der Kopf aber ist von so grofser Schönheit und drückt unter entschiedener Reminiscenz an die Antike mit solcher Schärfe den orientalischen Rassentypus durch die gerade Stirn, das grofse Auge und die weit aufgerissenen Nüstern aus, dass hier eine häufige Naturanschauung vorausgesetzt werden muss. Zudem glaube ich, die über den ganzen Körper gestreuten Ringe nicht als Harnisch, sondern als Bezeichnung der Farbe des Pferdes als Apfelschimmel auffassen zu müssen, was ebenfalls für die Absicht des Künstlers, den Gaul als ein edles arabisches Tier zu kennzeichnen, sprechen würde, abgesehen davon, dass das Ross des hl. Georg ein Schimmel sein

[1]) Ueber die Konstruktion solcher Panzer, Violet Le Duc, Mobilier Français V. Band pag. 240.

[2]) In Frankreich und England geschieht dieses schon einige Jahrzehnte früher.

[3]) In Frankreich und England tritt diese Veränderung früher, aber kaum vor dem Jahre 1210 ein. Siegel des Raimond de Turenne. Demay, Cost. d'après les sceaux Fig. 211.

muss. Wiederum entspricht Sattelzeug und Geschirr, das Kopfzeug ohne Nasenriemen, aber mit kräftigen unter einander verbundenen Stangen, die viereckige zugespitzte Form der Satteldecke dem letzten Drittel des XII und dem ersten des XIII Jahrhunderts. Der Hinterzwisel des Sattels ist etwas zurückgeneigt. Nach 1220 wird er senkrecht oder neigt mehr nach vorn. Auch sein oberer Rand ist mit Perlen geziert.

Rätselhaft ist das mit kleinen Kreuzen bedeckte Stück, welches vom Körper des Ritters, augenscheinlich durch teilweise Zerstörung unkenntlich gemacht, sich gegen den Kreisrand hinzieht. Soll es das Stück eines flatternden, mit breitem Saume versehenen Mantels sein? Nur unter dem rechten Arm greift das merkwürdige Stück etwas über den Körper, sonst fehlt jede Spur einer Anheftung, die doch an den Schultern bemerkbar sein müsste. Ich wage in der That eine Erklärung auch in diesem Falle nicht.

Fassen wir demnach zusammen, was an dem kleinen Bildwerke für die Zeit und den Ort seiner Entstehung Anhalt bietet. Der Waffenrock unter der Brünne, die Bekleidung des Beines, die Kniekachel, der abgerundete Schild, das Sattelzeug des Pferdes weisen unzweifelhaft auf das Ende des XII bis zur Mitte des XIII Jahrhunderts als Zeit der Entstehung hin. Diese Vermutung wird noch vermehrt durch die Neigung, die Ränder und Abschlussbänder mit einem Perlenornament zu schmücken, die Flächen damit zu beleben oder sie in Perlen aufzulösen, wie die Riemen der Steigbügel, vielleicht auch die unerklärbare Waffe. Es sind nur überaus wenig kleine Metallarbeiten dieser Zeit erhalten; an diesen aber finden wir eine ganz ähnliche Verzierungstendenz, so z. B. an dem Adlerkleinod des Baron von Heyl in Worms, welches Friedrich Schneider mit vollem Rechte der Hohenstaufischen Renaissance unter Friedrich II zuschreibt.[1]) Und dem vornehmen Naturalismus jener Zeit entspricht auch das Pferd, sowie das Bestreben, die Physiognomie des Kappadoziers, des Orientalen, im Kopf des Heiligen auszudrücken. Diesem Bestreben haben wir auch die Vermischung von Morgenländischem mit Abendländischem in der Kleidung, die byzantinische Brünne, die Bekleidung des Oberarmes, zuzuschreiben. Die Form des kleinen Bildwerkes dürfte daher wahrscheinlich von einem guten Künstler der ersten Hälfte des XIII Jahrhunderts geschaffen sein. Nun ist die Legende des heiligen Georg, eines kappadocischen Fürsten, der im Anfange des IV Jahrhunderts in Lydda den Märtyrertod erlitt, erst durch die Kreuzzüge nach Europa gekommen, und die Kreuzfahrer und Pilger erwählten sehr bald diesen Drachenbesieger, in dem wir doch wohl zunächst eine Verchristlichung der Perseus-Mythe zu sehen haben, zu ihrem Patron, indem sie den Muselmann, den Feind der Christenheit, im Bilde des getöteten Drachens sahen. Unser kleines Bildwerk könnte darum sehr wohl von einem abendländischen Künstler im Morgenlande angefertigt sein, was bei den massenhaften Ansammlungen von Abendländern im Orient in der Periode der Kreuzzüge kein Bedenken erregen dürfte. Es war dort an irgend einer heiligen Stätte, die gar keine direkte Beziehung zu St. Georg zu haben brauchte, als Andenken an die Pilgerfahrt gekauft worden und wurde von dem frommen Waller, der die Überfahrt nach Venedig zur Rückkehr benutzt hat, hier verloren. Wir haben also ein durch Zeit und Umstände der Entstehung überaus interessantes kleines Kunstwerk vor uns, welches jedenfalls eine der ältesten Darstellungen dieses Heiligen giebt. Bemerken will ich noch, dass auf der Rückseite am Halse des Pferdes und unter dem gehobenen Arme

---

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, 22. Jahrgang. Kunstgewerbeblatt, 2. Heft.

sich rohe Gussmarken zeigen, an denen vielleicht Befestigungskörper gehaftet haben können, wenn sie nicht etwa blos Reste der Gusszapfen sind.

Sehr viel weniger Anhaltspunkte bildet das zweite kleine Metallplättchen. Es ist anscheinend eine weibliche Figur, welche auf einem mit einem Kissen versehenen Stuhl sitzt und wahrscheinlich auch von einem fast ganz fortgebrochenen kreisförmigen Rande umgeben war. Die Haltung der ebenfalls 0,15 hohen Figur ist sehr steif, die beiden Arme von den Ellbogen ab rechtwinkelig dem Körper abgewendet. Der Ausdruck des mit Stirntuch versehenen, in einen Schleier gewickelten Kopfes glotzend und nichtssagend, der eine Unterarm abgebrochen. Merkwürdig ist die Bekleidung



der Figur. Man kann deutlich drei übereinander liegende Kleider unterscheiden. Das eine mit zwei Reihen Knöpfen versehen, die an dem Scheitelpunkte zweier sich kreuzenden Linien stehen, hat mit demselben Ornamente gezierte Ärmel, während eine mit runden Buckeln versehene Borde vom Halse bis zu den Füfsen reicht Über diesem Rocke liegt ein zweites ärmelloses Kleid, dessen weite Ärmellöcher mit einer quer gestreiften Borde eingefasst sind, und welches mit einer gleichen, etwas breiteren Borde auch den Hals umschliefst. Unter dem Gürtel, der beide Gewänder umfasst, etwas schräg nach links abfällt und sehr schmal ist, teilt sich dieses Gewand, durch ein dachziegelartiges Schuppenornament kenntlich, und fällt seitwärts auf den Sitz herab. Merkwürdigerweise aber nimmt die erwähnte Mittelborde gar keine Rücksicht auf die beiden verschiedenen Gewänder und geht über beide, so-

wohl über das ärmellose, welches etwa der deutschen Sukkenie des Mittelalters entsprechen würde, wie über den mit Ärmeln versehenen Rock hinfort. Über den Knieen, zwischen denen der Rock herabfällt, zeigt sich das unterste Gewand. Es ist durch erhabene Längs- und Querlinien in Quadrate geteilt, in deren jedem ein Punkt sitzt, jedenfalls auch nur die Bezeichnung gemusterten Stoffes. Nur auf der rechten Seite ist die mittelste Längslinie der Quadrate je wieder in vier kleinere Quadrate zerschnitten.

Die linke Hand, welche allein erhalten ist, trägt einen Stulphandschuh in der im Mittelalter üblichen Form, wie ihn die Bilder der Pariser Minnesänger-Handschrift mehrfach darstellen.[1]) Eine kleine Bruchmarke über der Hand scheint anzudeuten, dass letztere etwas getragen habe, etwa einen Falken. Der Stuhl, auf dem die Gestalt sitzt, könnte nach der Stellung der Beine, die unter dem Rock hervortreten, für einen Faltstuhl angesprochen werden, allein dieser wurde kaum mit einem solchen Kissen versehen, wie die Figur zeigt, sondern fast immer nur mit einer Decke belegt. Dieses Kissen, dessen Walzenform wohl überall das Ungeschick des Darstellers verschuldet, denn wer würde eine solche zu bequemem Sitze wählen, ist durchaus byzantinisch und erscheint vielfach auf Mosaiken, erscheint aber ebenso oft auf abendländischen Darstellungen (Codex Egberti, Hortus deliciarum, Witlibrod Codex, Evangelienbuch Otto III.[2]) Auch Friedrich II sitzt auf dem Titelbilde seines Liber de arte venandi cum avibus auf solchem Kissen. Im XIV Jahrhundert wird diese Darstellung des Kissens als Walze selten. Der Codex Balduini, welcher mehrfach Gelegenheit dazu geboten hätte, zeigt sie nicht ein einziges Mal, und auf der Siegelkapsel der goldenen Bulle ist deutlich das Bestreben zu erkennen, die vier Zipfel des Kissens zu zeigen. Es scheint mir daher die sonderbare, mit abendländischer Mode nicht in Einklang zu bringende Tracht, die reiche überaus steife Ornamentierung der Gewänder, die dem Morgenlande eigentümliche, wenn auch nicht ausschliefsliche Darstellung des Kissens auch dieses kleine Bildwerk dem christlichen Oriente und zwar spätestens dem XIII Jahrhundert zuzuweisen. Vielleicht aber ist dasselbe nicht einmal eine kirchliche Darstellung, sondern hat zu profanen Zwecken gedient, etwa als Beschläge eines Kästchens oder dergleichen. Auffallend bleiben ja für beide Bildwerke ihre grofsen Dimensionen für den Fall, dass sie bestimmt waren, am Kleide getragen zu werden. Aber auch Germain Babst giebt die Abbildung des Bruchstückes eines solchen Pilgerzeichens, den heiligen Michael darstellend aus dem XV Jahrhundert, welches für die ganze Figur ähnliche Dimensionen ergeben würde. Ebenso ist eine grofse Übereinstimmung in der technischen Ausführung beider Arbeiten nicht zu verkennen.

[1]) Hagen, Bildersaal altdeutscher Dichter Tab. XV und XLIII.

[2]) Hefner-Alteneck, Tracht. d. christl. Mittelalters Tab. 56 und 48, I. Ausgabe.

DIE AUSBEUTE AUS DEN MAGAZINEN DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

(Schluss)

VON W. BODE

III Schule von Verona

MADONNENBILDER VON DOMENICO UND FRANCESCO MORONE. LIBERALE'S HL. SEBASTIAN

Den Gemälden der florentiner und lombardischen Schule, welche aus den Magazinbeständen unserer Galerie zur Aufstellung in der Sammlung gekommen sind und über die im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift Auskunft gegeben wurde, habe ich noch eine Reihe von Gemälden aus der Schule von Verona und Ferrara hinzuzufügen, welche in gleicher Weise erst jetzt oder jetzt wieder in die Sammlung eingereiht wurden. Da ein italienischer Studiengenosse gerade in den vorstehenden Blättern (vgl. Venturi's Aufsatz »Beiträge zur Geschichte der Ferraresischen Kunst«) mehrere dieser Bilder in das Bereich seiner Betrachtung zieht und in überzeugender Weise die bisherigen Ansichten über die Meister derselben widerlegt, so kann ich mich hier kürzer fassen, als bei den Gemälden der florentiner und lombardischen Schule.

Den interessantesten Zuwachs hat die Schule von Verona durch das Madonnenbild des Domenico Morone erhalten, da in demselben das erste beglaubigte Tafelbild dieses für die Entwickelung der Veroneser Malerei bedeutungsvollen Künstlers gewonnen ist. Denn die grofse Darstellung der Ermordung des Rinaldo Buonacolsi durch Luigi Gonzaga im Palazzo Fochessati zu Mantua (bezeichnet: Dominicus Moronus Veronesi pinxit MCCCCLXXXXIIII), schon als Dekorationsstück wenig charakteristisch, hat durch vollständige Übermalung seinen Charakter verloren.

Die nebenstehende Abbildung giebt das wenig umfangreiche (0,55 : 0,36 m.) Berliner Bild in charakteristischer Weise wieder. Die Inschrift auf dem Cartellino lautet:

i h s
Dominicus Moronuf
pinxit die XXVIIIj
apriliif MCCCC
(L)XXXIII

Das Bild ist demnach das älteste beglaubigte Tafelbild der jüngeren, nicht mehr von Vittor Pisano abhängigen Generation der Veroneser Quattrocentisten. Wo Domenico seine Ausbildung erhalten hat, verrät der Charakter des Bildes auf den ersten Blick: dasselbe zeigt in so hohem Grade die Abhängigkeit von Squarcione, dass man ohne die Aufschrift auf einen Paduaner Schüler desselben raten würde. Die



Anordnung der Madonna hinter der Rampe, auf der das nackte Kindchen steht, die Art, wie der dunkle grünlich-blaue Mantel über den Kopf gezogen ist, die Früchte auf der Rampe und in der Hand des Kindes, die Aussicht auf die weite Landschaft mit ihren zum Meere abfallenden Felsen, den Burgen und befestigten Ortschaften sind sämtlich charakteristische Merkmale der Paduaner Schule unter Squarcione's Einfluss. Besonders nahe steht das Bild den einfacheren Madonnenbildern von

Squarcione's Schüler und Gehülfen Gregorio Schiavone. Der Veroneser verrät sich fast allein in der Färbung, namentlich in dem leuchtenden Rot des Mantels.

Domenico's Fresken in S. Bernardino in Verona lassen den Künstler des Berliner Tafelbildes noch erkennen, obgleich sie aus seiner letzten Zeit stammen. Die Anordnung der Madonna, ihre Gewandung, die Haltung des Kindes und die Stellung der Hände der Maria, teilweise auch die Typen und die Landschaft sind in diesen sehr viel monumentaler angeordneten und freier behandelten Fresken noch ganz ähnlich wie in unserem Madonnenbilde.

Zwei kleine Tafeln, unbedeutende Stücke von Möbeln, von dekorativem Reiz und von Interesse durch die Darstellungen aus dem Leben Verona's, welche kürzlich von Herrn Dr. Jean Paul Richter an die National Gallery in London verkauft wurden, lassen sich nach diesen beglaubigten Werken des Domenico Morone gleichfalls mit Wahrscheinlichkeit als Arbeiten dieses Künstlers bestimmen.

Den hl. Sebastian von Liberale da Verona erwähne ich hier nur, weil das Bild, welches bald nach der Eröffnung der Galerie erworben wurde, durch die wenige Jahre nach dem Ankauf erfolgte Ausmerzung aus der Galerie seitens der Galerieverwaltung offenbar als eine Kopie preisgegeben worden ist. Wahrscheinlich betrachtete man das sehr verwandte Gemälde des gleichen Motivs von Liberale, welches die Galerie der Brera in Mailand besitzt, als das Original. Ein Vergleich der beiden Bilder, die nur im Motiv sehr ähnlich, aber sonst unabhängig von einander sind, kann aber nur dahin führen, sie beide für eigenhändige Arbeiten des Liberale zu erklären; das Berliner Bild, das trefflich erhalten ist, scheint mir dem Mailänder Bilde womöglich überlegen zu sein und ist daher auch wohl das ältere von beiden.

Von Francesco Morone war in den letzten Jahrzehnten nur ein kleineres, durch schlechten Firnis leider in den Farben getrübtes, sonst aber gut erhaltenes und feines Madonnenbild in der Galerie aufgestellt. Seit zwei Jahren ist ein gröfseres Altarbild desselben Meisters wieder zur Aufstellung gebracht: Maria mit dem Kinde, zwischen dem hl. Hieronymus und Antonius dem Einsiedler thronend, bezeichnet FRANCISCVS MORONVS P.

Da Lermolieff auch in den in den letzten Jahren ausgegebenen Übersetzungen seines Buches in das Englische und Italienische die Behauptung wiederholt, dass die Berliner Galerie nur zwei Bilder der älteren Veroneser Schule besitze, so will ich hier zum Schluss die Werke der Veroneser Künstler des Quattrocento in unserer Sammlung zusammenstellen. Alter Besitz sind die beiden grofsen Gemälde des Liberale da Verona, die beiden Madonnenbilder von Francesco Morone, die Madonna von seinem Vater Domenico, eine grofse Altartafel von Giolfino (zeitweise an die Galerie zu Cassel abgegeben), die grofse thronende Madonna von Girolamo dai Libri und ein Tafelbild von einem merkwürdigen älteren Veroneser, welches den hl. Sebastian zwischen Hieronymus und Rochus darstellt (zur Zeit noch im Magazin, No. 1448). Seit 1880 besitzt die Galerie in der »Anbetung der Könige« eines der seltenen Tafelbilder des Vittor Pisano. Neu erworben wurde sodann ein tüchtiges gröfseres Bild des Bonsignori: »Der hl. Sebastian«, in Wasserfarben auf Leinwand gemalt und bezeichnet: zoane batista de antonio Banbasaro (?) a fato fare 149.. Das Bild befand sich früher unter dem Namen Mantegna im Privatbesitz zu Florenz. Wir waren Anfangs geneigt, dasselbe dem Bartolommeo Montagna beizumessen; der Name Bonsignori, den Gustavo Frizzoni zuerst vor dem Bilde ausgesprochen hat, scheint mir aber nach dem Vergleich mit den beglaubigten Fresken und Tafelbildern dieses Künstlers in Verona ganz überzeugend. Die Auffassung der Formen, die Behandlung

in breiten Flächen, die eckigen Ellenbogen und Kniee, die Zeichnung und Verkürzung der Hände mit ihren bis zu den Spitzen gleich breiten Fingern, der Typus des Kopfes finden sich auch in jenen Bildern. Auch die anmutige Landschaft mit der Stadt Verona in der Ferne spricht dafür, dass ein Veroneser der Maler des Bildes sei.

Als echter Veroneser bekundet sich auch Antonio da Crevalcore in seiner heiligen Familie vom Jahre 1493. Wenn derselbe bisher nur als Bologneser bezeugt ist, so muss er von Verona nach Bologna verzogen sein; anders wäre es nicht zu erklären, dass der Künstler in den Typen, dem Farbenauftrag, der landschaftlichen Ferne, dem Beiwerk und namentlich in der Färbung so vollständig den Charakter der Veroneser (in der Art des Liberale) trägt, wie es das Berliner Bild beweist.

IV Schule von Ferrara und Bologna

THRONENDE MADONNA IN DER ART DES COSMA TURA. —
WETTLAUF DER ATALANTE VON FRANCESCO DEL COSSA. —
MARIA MIT DEM KINDE VON BALDASSARE ESTENSE. (?) —
CHRISTUS ZWISCHEN HEILIGEN VON MICHELE COLTELLINI. —
THRONENDE MADONNA VON SIMONE SPADA

Auch von der Vertretung der Ferraresisch-Bolognesischen Schule in der Berliner Galerie muss der Leser des Lermolieffschen Buches eine sehr ungenügende Vorstellung bekommen, da Lermolieff von den älteren Meistern nur ein Bild des Cosma Tura, zwei Gemälde von Costa und die »Beweinung Christi« von Domenico Panetti erwähnt; auch muss ein Meister, den er in der Galerie entdeckt haben will, Francesco Bianchi, noch gestrichen werden. In Wirklichkeit besitzt die Sammlung von Tura noch mehrere andere Bilder und aufserdem Gemälde von Fr. del Cossa, M. Coltellini, Ercole Roberti, Pellegrino Munari, Baldassare Estense, von der jüngeren Generation zwei Bilder des Ortolano und ein Gemälde des sogenannten Stefano Falzagallone, von den älteren Bolognesen das grofse Hauptwerk des Marco Zoppo und eine Altartafel des unbekannten Simone Spada. Eine Anzahl dieser Gemälde war stets in der Galerie ausgestellt, andere sind aus den Magazinbeständen der Sammlung aufgenommen oder neuerdings wieder zur Aufstellung gelangt; ein paar kleinere Bilder sind in neuester Zeit als Geschenke an die Sammlung hinzugekommen, und von Francesco del Cossa wurde ein Glasbild, eine thronende Madonna darstellend, für das Kunstgewerbe-Museum erworben.

Unter dieser reichen Zahl von Bildern der Schule wiegt freilich das eine grofse Altarbild des Cosma Tura, das Hauptbild des Meisters und wohl das schönste Gemälde der älteren ferraresischen Schule, alle übrigen Werke der Berliner Sammlung reichlich auf. Es wird daher schwer, an diesem Bilde den richtigen Mafsstab zur Beurteilung und Würdigung der anderen Gemälde der Schule zu finden. Die thronende Madonna zwischen vier Heiligen gehört zu den frühesten Werken des Cosmè; die vornehme Ruhe in der Haltung der Figuren, die prächtige Färbung, die tüchtige naturalistische Belebung und die Freude an der Durchbildung aller der reichen phantastischen Details finden sich nur in einigen früheren Arbeiten des Meisters,

wie in der kleinen Pietà des Museo Correr[1]) und im hl. Hieronymus der Galerie zu Ferrara. In seiner späteren Zeit erscheint der Künstler kälter und farbloser, in der Zeichnung, Bewegung und Gewandung barocker und unruhiger; so in der Einzelfigur eines Heiligen beim Cav. Santini in Ferrara und namentlich im hl. Sebastian bei M. Guggenheim in Venedig. Diese Bilder bieten den Anhalt, um auch die beiden kleinen einzelnen Heiligen, Christoph und Sebastian, die früher in der Berliner Galerie dem Mantegna zugeschrieben wurden, dem Cosmè zuzuweisen. Auch ein grofses Tafelbild, die Madonna zwischen den Heiligen Franciscus, Hieronymus, Bernhard und Georg thronend (No. 112a), zeigt sich diesen späteren Werken des Cosmè nahe verwandt. Die Haltung und der Aufbau des Thrones mit seinen barocken Säulen, die aus kurzen Stümpfen von farbigem Marmor, Bronze und Krystall bestehen, die phantastische (griechische?) Inschrift am Thron, die Zeichnung der Extremitäten, die Gewandung und die landschaftliche Ferne mit den kleinen Figuren darin sind charakteristisch für Tura, mit dessen späteren Bildern auch der helle Ton und die matten und selbst etwas flauen Lokalfarben übereinstimmen. Doch ist in den individuellen Typen, namentlich beim Vergleich mit dem frühen Meisterwerk des Tura in der Berliner Galerie, eine wesentliche Verschiedenheit nicht zu leugnen.

Francesco del Cossa ist in Berlin nicht entsprechend vertreten; doch fehlen Werke seiner Hand wenigstens nicht ganz. Zunächst wurde, wie erwähnt, vor einigen Jahren für das Kunstgewerbe-Museum ein aus Bologna stammendes Glasgemälde, die Madonna auf dem Thron darstellend, erworben, das mir nach dem Vergleich mit Cossa's bekanntem Bilde in der Galerie zu Bologna auf einen Entwurf desselben zurückzugehen scheint. Für ein Werk dieses Meisters halte ich sodann auch ein ganz kleines Bild, das 1837 leihweise an die Galerie in Breslau abgetreten und erst 1884 wieder zurückgenommen wurde. Es stellt den Wettlauf der Atalante dar. Die alte Bezeichnung Vittore Carpaccio brauche ich nicht zu widerlegen; das Bild hat nichts, was an diesen Künstler auch nur erinnert, kennzeichnet sich vielmehr zweifellos als ein Bild der Ferraresischen Schule aus der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts. Freilich hat das Werk durch starkes Putzen in der Schärfe der Zeichnung und in der Kraft der Farben sehr verloren, aber auch jetzt scheint mir die Verwandtschaft, namentlich mit der Predella in der Vatikanischen Galerie, in die Augen zu fallen: nicht nur in den phantastischen Felsbildungen und in den abenteuerlichen Bauwerken, auch in der leuchtenden Färbung und in der Wahl der Lokalfarben, in den kleinen Händen mit den mageren Fingern, in den scharfbrüchigen Falten, den eigentümlich flatternden Gewandzipfeln und dem fliegenden Haar. Dass jenes hervorragende farbenprächtige Bild im Vatikan aber in der That dem Cossa zuzuschreiben ist, erweist der Vergleich mit den beglaubigten Fresken im Palazzo Schifanoja und mit der kürzlich wieder freigelegten Madonna del Baracano in Bologna. Den gleichen Charakter tragen auch zwei treffliche einzelne Heilige vor reicher Landschaft in der Sammlung Barbi Cinti zu Ferrara, sowie ein paar ganz kleine Heiligenbilder derselben Sammlung und der Galerie Poldi zu Mailand.

---

[1]) Eine andere gröfsere Beweinung Christi besitzt bekanntlich der Louvre. Eine dritte Komposition desselben Gegenstandes, etwa aus der gleichen Zeit, sah ich vor etwa zehn Jahren beim Kunsthändler Gius. Baslini in Mailand: einen Gobelin, zweifellos nach einem Entwurfe des Cosmè. Ich erwähne dies hier, weil ausdrücklich seine Thätigkeit als Zeichner für die Gobelinfabrik in Ferrara bezeugt ist.

Die Meinungen über die Urheber gerade der ebengenannten Predella im Vatikan gehen selbst bei den Gelehrten, die in neuester Zeit durch Spezialforschung der Schule von Ferrara nahe getreten sind, vollständig auseinander: Fritz Harck schreibt es dem Francesco del Cossa zu, Lermolieff sieht die Hand eines »unbekannten Ferraresen« vom Ende des XV Jahrhunderts darin, von Anderen wird dasselbe für ein Werk des Cosmè gehalten, während Crowe und Cavalcaselle das hervorragende Bild gar nicht erwähnen. Eine solche Uneinigkeit in der Bestimmung eines und desselben Bildes beruht nicht nur auf unserer mangelhaften Kenntnis der älteren Ferraresischen Schule; sie hat in höherem Mafse ihren Grund in der aufserordentlichen Verwandtschaft der Hauptmeister Ferrara's aus dieser Periode: Francesco del Cossa, Cosma Tura und Ercole Roberti, eine Verwandtschaft, die namentlich in den älteren Werken derselben besonders stark hervortritt. Nehmen wir nur die drei beglaubigten und seit Alters her anerkannten Werke dieser Meister, die bezeichnete Altartafel Cossa's in der Pinakothek zu Bologna, die thronende Madonna Tura's in der Berliner Galerie und die beiden Predellentafeln des Ercole Roberti in der Galerie zu Dresden: welche auffallende Verwandtschaft zwischen allen diesen Bildern. Gemeinsam ist denselben die Steifheit in der Bewegung, die Plastik in der Formbildung und Faltengebung, die kleinen Extremitäten, die mageren, krampfhaft gestreckten Finger, die nur mit den Spitzen tasten, selbst wo die Hand fest zugreifen sollte, der stumme, oft mürrische Ausdruck der meist wenig ansprechenden Gesichter, die reiche Lokalfarbe mit dem eigentümlichen Rot und Rotgelb, endlich die barocke Architektur von ausgesprochener Farbigkeit und die Landschaft, in deren Felsenbildungen und Ortschaften sich ein ähnlich phantastischer Sinn kundgiebt.

Diese Verwandtschaft der drei Künstler unter einander kann allerdings bei dem um etwa zwanzig Jahre jüngeren Ercole Roberti auf den Einfluss der beiden anderen Meister zurückgeführt werden; für Cossa und Tura lässt sich aber eine Abhängigkeit des Einen von dem Anderen keineswegs nachweisen. Es ist daher zur Erklärung der Entwickelung dieser ersten Blüte der Malerei in Ferrara von jeher ein Einfluss von aufsen angenommen worden, und zwar ein doppelter Einfluss von Piero degli Franceschi auf der einen Seite und von der Paduaner Schule unter Squarcione auf der anderen Seite. Da dieser doppelte Einfluss bei allen Ferraresischen Künstlern der zweiten Hälfte des Quattrocento sich gemeinsam geltend macht und von vornherein zu erkennen ist, so ist es wahrscheinlich, dass derselbe durch eine zeitweilige Thätigkeit der mafsgebenden Künstler in Ferrara selbst ausgeübt wurde. In der That ist für Piero degli Franceschi sowohl wie für Andrea Mantegna ein vorübergehender Aufenthalt in Ferrara gesichert, während der Paduaner Bildhauer Domenico di Paris gerade in Ferrara das Hauptfeld seiner Thätigkeit fand, der Ferrarese Bono um die Mitte des Jahrhunderts unter Squarcione an der Ausschmückung der Eremitanikapelle in Padua arbeitete und auch für andere Squarcione-Schüler, wie für Marco Zoppo, ein Aufenthalt in Ferrara wenigstens wahrscheinlich ist. Freilich erklärt auch schon die Nähe von Padua für die Meister von Ferrara die Bekanntschaft mit den Kunstwerken Padua's und dadurch schon eine gewisse Schulabhängigkeit während der Blüte dieser Schule unter Donatello und Squarcione.

Die Abhängigkeit der älteren Ferraresen von Piero degli Franceschi ist am deutlichsten in den Fresken des Palazzo Schifanoja zu erkennen, die ja früher als Werke des Piero galten. Wenn man sich aber über den Einfluss desselben bis ins Einzelne Rechenschaft geben will, so muss man vor Allem das Hauptwerk unter den Tafelbildern des Piero, die thronende Madonna mit dem knieenden Herzog Federigo von

Urbino in der Brera[1]) zur Vergleichung heranziehen. Die auffallende Übereinstimmung des seltenen Motivs der Madonna in dem grofsen Altarbilde des Cosmè in unserer Galerie mit dem Madonnenrelief des Domenico di Paris in der Berliner Sammlung hatte anfangs auf die Vermutung geführt, dass Tura jenes Motiv durch Domenico aus Padua erhalten habe: die nahezu treue Übereinstimmung beider Kompositionen mit Maria und Kind in Piero's Altartafel der Brera kann aber keinen Zweifel lassen, dass beide Künstler vielmehr hier ihr Vorbild hatten. In diesem Bilde, dem Tura in seiner Altartafel unserer Galerie auch die sonderbare Stellung der Muschel in der Nische entlehnt zu haben scheint, liegt aber auch eine Reihe der besonders bezeichnenden Eigentümlichkeiten der alten Ferraresischen Schule schon völlig vorbereitet. Man beachte die kleinen Füfse und kleinen Hände mit ihren verkrampften, mageren Fingern, die nach vorn spitz zulaufen,[2]) und die eigentümliche Art, wie fast alle Figuren die Gegenstände, welche sie in den Händen halten, nur mit den Fingerspitzen berühren; man beachte ferner das Oval des Kopfes, namentlich bei den Frauen, deren fehlender Hinterkopf, starker und langer Hals, deren mürrischer, stummer Ausdruck namentlich von Cossa einfach übernommen scheint. Auch Piero's geringe Belebung seiner stärker bewegten Gestalten ist den Ferraresischen Meistern dieser Zeit in den dramatisch belebten Scenen gleichfalls in der Regel eigentümlich, wie selbst Ercole Roberti's Predellatafeln in der Galerie zu Dresden beweisen. Ebenso sind Piero's Gemälde für die Ausbildung der landschaftlichen Ferne bei den Ferraresen und für den hohen Augenpunkt, von welchem dieselbe in der Regel genommen ist, mafsgebend gewesen. Mit seiner Architektur, die in ihrer klassischen Reinheit der Formen auf den ersten Blick gerade den entschiedensten Gegensatz gegen die barocken Phantasiebauten der Quattrocentisten Ferrara's zu bilden scheint, hat doch wenigstens die Architektur in Cossa's Bildern noch Verwandtschaft, abgesehen davon, dass die Thronbauten von Piero's Schüler Melozzo ganz direkt zu denen des Cosmè, des Michael Pannonicus und selbst des Ercole Roberti überleiten. Als Einzelheit möchte ich zum Schluss noch hervorheben, dass das Doppelbildnis eines Bentivoglio mit seiner Gemahlin, im Besitz von Gustave Dreyfufs zu Paris, schon von Harck dem Cossa zugeschrieben, schwerlich ohne das Vorbild von Piero's berühmtem Doppelbild des Herzogs Federigo und seiner Gemahlin (1469) entstanden ist.

Eine neuere Erwerbung unserer Sammlung, deren Abbildung gerade in diesem Hefte als Beigabe zu Venturi's hervorragend wichtigen Dokumenten und Schlussfolgerungen über die ältere Schule von Ferrara gegeben werden konnte, der hl. Johannes von Ercole Roberti, zeigt auf der einen Seite, worauf ich gleich näher eingehen werde, die ganz aufserordentliche Verwandtschaft der drei Hauptmeister dieser Zeit in Ferrara: das Bild giebt aber zugleich noch nach einer anderen Richtung, die ich bisher noch nicht hervorgehoben habe, den Beweis für den Einfluss des Piero degli Franceschi.

---

[1]) Die hergebrachte Bezeichnung dieses Bildes, sowie verschiedener kleinerer Tafelbilder des Piero als Werke des Dominikaners Fra Carnevale, die Cavalcaselle wiederholt und die trotzdem auch von Lermolieff acceptirt wird, entbehrt urkundlich jeder Begründung. Durch dieselbe würde dem Piero, der eine der eigenartigsten und tiefgreifendsten Erscheinungen in der italienischen Kunst gewesen ist, ein Schüler oder Nachfolger vindiziert, der demselben vollständig gewachsen und durch gar nichts von ihm zu unterscheiden wäre.

[2]) Ich bemerke, dass die ganz abweichenden Hände des Herzogs Federigo auf dem Bilde der Brera augenscheinlich nicht von Piero gemalt worden sind, sondern von einem dritten Künstler; wie ich glaube, von dem noch mit Piero in Urbino thätigen Justus van Gent.

Dieses bereits in Öl gemalte Bild, sowie das genau so behandelte grofse Altarbild der Brera, mit dem es bisher als ein Werk eines angeblichen Stefano da Ferrara bezeichnet war, zeigt nämlich fast genau die Eigentümlichkeiten der Ölbehandlung, die grau-braunen Schatten, selbst die auffallenden Risse in den dünn gemalten Schattenpartien, welche sich in den Gemälden des Piero degli Franceschi finden.

Dieses kleine Tafelbild mit der herben Einzelgestalt des Täufers, welches früher in der Galerie Dondi-Orologio in Padua sich befand, ist von Lermolieff als ein Werk des Tura bestimmt worden. Die Verwandtschaft mit den älteren Gemälden dieses Künstlers, namentlich mit der thronenden Madonna der Berliner Sammlung, ist allerdings grofs, so dass eine Kritik, welche nur aus der Zeichnung ihre Kriterien für die Bestimmung eines Bildes nimmt, ohne die Farbe und die Behandlung zu berücksichtigen, mit Recht zuerst auf Cosma Tura verfallen muss. Freilich hätte Lermolieff dann auch die Konsequenz ziehen müssen, das zweite Gemälde, welches als ein Werk des Stefano bezeichnet wird, die bekannte thronende Madonna mit Heiligen in der Brera, gleichfalls dem Tura zuzuschreiben; denn es stimmt mit dem Johannes aus Casa Dondi-Orologio in jeder Beziehung vollständig überein. Den Beweis dafür und den Nachweis, dass beide Bilder nicht von Tura, sondern von Ercole Roberti herrühren, hat Venturi oben beigebracht. Die Übereinstimmung dieses grofsen Hauptwerkes des Ercole mit Tura's Meisterstück in unserer Galerie, mit welchem es die Anordnung, den sonderbaren Aufbau des Thrones mit der Durchsicht auf die Landschaft, die phantastische Bildung derselben gemein hat, ganz abgesehen von der Verwandtschaft der Gestalten unter einander, kann ja bei dem grofsen Altersunterschied der beiden Meister und mit Rücksicht darauf, dass Tura's Gemälde gerade ein frühes Werk desselben ist, nur so erklärt werden, dass Ercole sich die Darstellung des Cosmè zum Vorbilde nahm oder dass ihm dieselbe von den Bestellern ausdrücklich zum Vorbilde bestimmt wurde Das beste Zeugnis für die Tüchtigkeit und Eigenartigkeit des Ercole ist aber der Umstand, dass seine Gemälde gegenüber von Tura's Bildern den Charakter der gröfseren Frische und Ursprünglichkeit tragen; ganz besonders fällt dies bei einem Vergleich jener beiden unter sich so verwandten Altarwerke in der Brera und in der Berliner Galerie in die Augen. Wie in Ercole's Bilde die Architektur die einfacheren Formen zeigt, die sich dem Piero degli Franceschi enger anschliefsen, so haben auch die Figuren und hat namentlich die Landschaft das treuere Studium der Natur vor Cosmè's Bilde voraus. Die felsigen Höhen, welche in Ercole's Gemälden die Landschaft gegen den Horizont abschliefsen, die eigentümlichen, vom Wasser zerklüfteten Felsbildungen, wie wir sie in seinem Johannes sehen, die stillen Wasserflächen mit dem Reflex von Luft und Landschaft sind mit einer Treue nach der Natur studiert, mit einer Wahrheit und Einfachheit wiedergegeben, wie bei wenigen gleichzeitigen italienischen Meistern. Ganz eigenartig steht aber der Künstler unter seinen Zeitgenossen in seiner Empfindung und Wiedergabe von Luft und Licht da. Ercole bevorzugt, als echter Kolorist, die Abendstimmung; der wolkenlose Himmel wölbt sich weit und hoch über seinen Landschaften und strahlt noch den Glanz der Sonne aus, die nach einem heifsen Sommertage eben unter dem Horizonte verschwunden ist; die Figuren stehen farbig und kräftig auf der klaren Luft, die sich vielfarbig im stillen Wasser spiegelt. Ein verwandtes Streben findet sich in einigen wenigen norditalienischen Gemälden, wie in Foppa's kleiner Kreuzigung in der Galerie zu Bergamo und namentlich in Giovanni Bellini's Gethsemane in der National Gallery zu London; so ausgesprochen und reizvoll, mit so feiner Beobachtung der Beleuchtung und teilweise selbst der Luftperspektive, wie

hier, ist aber die Stimmung in der Landschaft von keinem anderen Meister des Quattrocento erfasst worden. Schon die kleine treffliche Radierung von P. Halm nach dem Berliner Johannes kann einen Begriff von dieser hervorragenden Begabung des Künstlers geben. Überhaupt ist Ercole Roberti der hervorragendste Kolorist der älteren Schule von Ferrara; seine Färbung ist aufserordentlich leuchtend und harmonisch, und seine glänzenden Farben werden durch feine graue Schatten gehoben. Dies ist auch in seinen späteren kleinen Bildern noch der Fall, wie in dem Bilde der Galerie Chigi in Rom, im Abendmahl aus Hamilton Palace und in der Mannalese aus Dudley House, beide jetzt in der National Gallery, und in der Medea bei Mr. Cook in Richmond. Nach Allem sind wir gewifs berechtigt, den Ercole Roberti ebenbürtig den beiden älteren Meistern der Schule von Ferrara, Cosma Tura und Francesco del Cossa, an die Seite zu stellen.

Venturi hat in seinem vorstehenden Aufsatze für einen Zeitgenossen dieses Künstlers, von dem bisher nur zwei kleine schadhafte Bildnisse gesichert waren (deren Aufbewahrungsort jetzt nicht einmal bekannt ist), für Baldassare Estense, eine grofse Altartafel nachgewiesen: die Darstellung des Todes der Maria in der Sammlung Lombardi in Ferrara, welche den Namen Squarcione trägt, während sie durch Cavalcaselle dem Ercole Roberti, durch Lermolieff seinem Fabelkünstler Francesco Bianchi zugeschrieben wurde. Die herben und zum Teil selbst hässlichen Typen zeigen gleichfalls die Abhängigkeit von Squarcione's Schule, während die Leidenschaftlichkeit in Ausdruck und Bewegung, wenn auch mehrfach missglückt oder zur Karrikatur verzerrt, doch ein den übrigen Ferraresen überlegenes Talent für dramatische Belebung offenbart. Ein kleineres Madonnenbild der Berliner Galerie, welches aus dem Magazin in die Galerie aufgenommen wurde und wahrscheinlich aus der Sammlung Solly stammt, scheint mir, nach dem Vergleich mit diesem Gemälde, ein Anrecht darauf zu haben, als ein Werk desselben Baldassare bezeichnet zu werden. Die wenig anziehenden Köpfe mit den schmalen Nasen und grofsen runden Augen, die kleinen Hände mit den spitz zulaufenden, krampfhaft gespreizten Fingern sind unserem Madonnenbilde mit jener Darstellung des Todes der Maria gemeinsam. Die Komposition geht auf Vorbilder der Paduaner Schule zurück. Dagegen verdankt der Künstler die Färbung und namentlich das Bestreben nach Helldunkel offenbar dem Piero degli Franceschi. Ganz eigentümlich sind dem Künstler die übertrieben starken Reflexlichter an den Konturen der Schattenseiten, die gleichfalls das Studium des Piero verraten.

Von Werken der jüngeren Künstlergeneration Ferrara's war ein sehr charakteristisches grofses Gemälde des Michele Coltellini im Jahre 1837 leihweise an die Galerie in Königsberg abgegeben worden, aber auch hier nicht zur Aufstellung gekommen. Wir nahmen dasselbe zurück, um ein charakteristisches, voll bezeichnetes Bild dieses seltenen Künstlers, dessen Werke in neuester Zeit zum Teil für Fr. Bianchi in Anspruch genommen sind, unter der nahezu vollständigen Reihe der namhaften Ferraresischen Künstler in unserer Sammlung vertreten zu haben. Das, was Venturi oben über den Künstler gesagt, erspart es mir, weiter auf denselben einzugehen, zumal auch die Abbildung das Bild gut wiedergiebt. Die Bezeichnung ist: Michaelis Cortelini opus • MCCCCCIII • PESTIS • TPRE •

Dem Ercole Grandi steht unter den Bildern der Berliner Galerie eine früher fälschlich Costa benannte »Darstellung im Tempel« (No. 114) nahe, die in der bleichen schweren Färbung, den schlanken Figuren, den schlecht verkürzten Köpfen mit der

merkwürdig vorspringenden Stirn einen abweichenden lokalen Charakter hat. Da das darauf angebrachte Wappen dasjenige der regierenden Familie von Carpi ist (wie mir A. Venturi mitteilt), so dürfen wir dasselbe mit grofser Wahrscheinlichkeit einem Künstler von Carpi zuschreiben. Als diesem Bilde verwandt sei die eigentümliche



Darstellung der »Verlobung Christi mit der hl. Klara« (I, 132) genannt, die aus dem Magazin aufgenommen wurde.

Seinem vielfarbig schimmernden Fr. Bianchi schreibt Lermolieff in der Berliner Sammlung ein kleines Bild der Ferraresischen Schule, die Beschneidung (No. 119), zu. Dies Bild trägt die Jahreszahl MDXVI; da nun Bianchi schon im Jahre 1510 starb, so erklärt Lermolieff dieselbe für »später aufgesetzt und apokryph«. Bei unbefangener

Prüfung würde auch Lermolieff auf diesen Einfall nicht gekommen sein, da die Zahlen und die Art, wie sie aufgetragen sind, alle Kennzeichen der Echtheit tragen; die Untersuchung durch die Hand des Restaurators hat dieses Resultat bestätigt.

Durch Venturi ist auch ein zweites Bild der Ferraresischen Schule in der Berliner Sammlung, das neuerdings dem Bianchi zugeschrieben worden, seinem richtigen Meister, dem Pellegrino Munari von Modena, zugewiesen, den Venturi damit wieder in die Kunstgeschichte eingeführt hat.

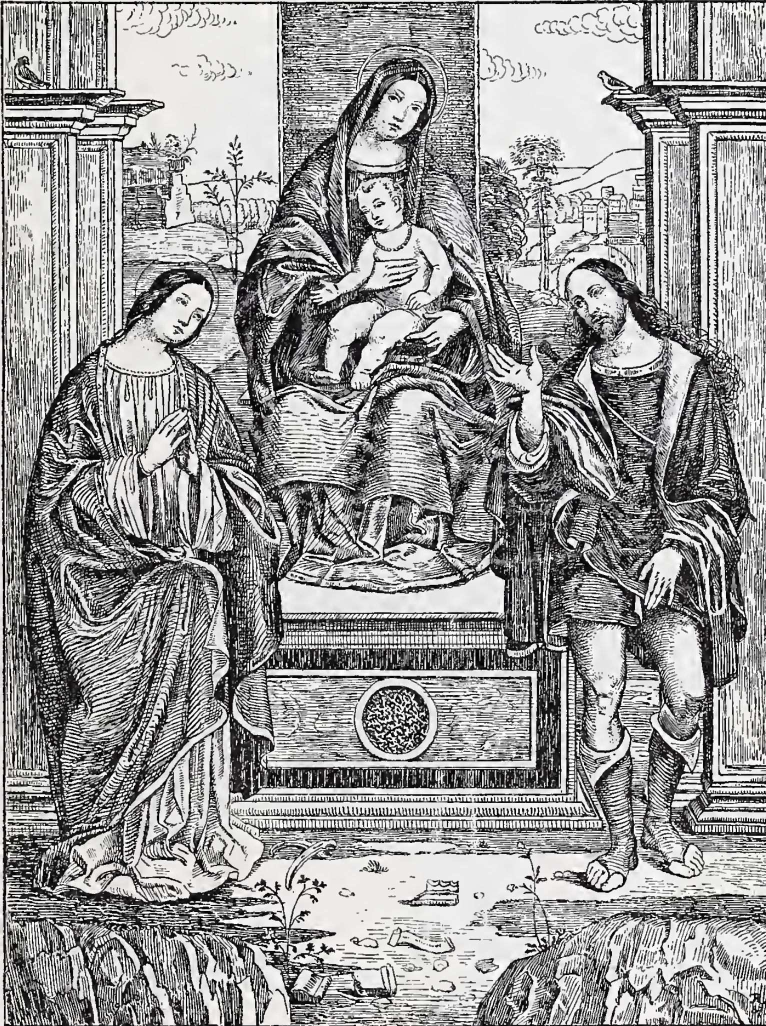
Mit der Altartafel des M. Coltellini ist noch ein anderes Tafelbild von einem sonst ganz unbekannten Meister der Ferraresisch-Bolognesischen Schule, die thronende Madonna zwischen den Heiligen Rochus und Apollonia von Simone Spada, aus dem Magazin der Königsberger Sammlung in die Berliner Galerie zurückgekommen. Es stammt aus der Sammlung Solly und trägt die Bezeichnung SIMONIS • SPADII • OPVS • 1504 • Die nebenstehende Abbildung, die den Charakter des Bildes treu wiedergiebt, zeigt, dass wir es hier mit einem wenig bedeutenden Künstler zu thun haben. Die Nachbildung bietet vielleicht den Anhalt, um andere seiner Gemälde, die sich unter anspruchsvolleren Namen, als Francia, Costa u. s. w. verbergen könnten, auf ihren richtigen Urheber zurückzuführen. Die Färbung ist kalt, die Behandlung glatt und nüchtern, die Zeichnung schwach; namentlich fällt die ungeschickte Art, wie die Köpfe auf dem Halse aufsitzen, sofort in die Augen.

Weiteren Zuwachs hat die Ferraresische Schule der Berliner Sammlung aus den Magazinen nicht erhalten. Ich möchte aber noch ein paar Worte über einige Gemälde jüngerer Ferraresischer Meister unserer Sammlung hinzufügen zur Ergänzung von dem, was darüber in unserem Katalog gesagt ist.

Die im Katalog ausgesprochenen Zweifel in Bezug auf die Urheberschaft des Garofalo an der kleinen Himmelfahrt Christi (No. 255) sind sehr berechtigt. In der That stimmt das Bild mit zwei gleich grofsen Bildchen des Ateneo zu Ferrara, die »Auferstehung« und die »Ausgiefsung des hl. Geistes« darstellend, so sehr überein, dass die Angabe ihrer Zusammengehörigkeit zu derselben Predella gewiss richtig ist. Die Jahreszahl 1539 auf einem dieser Bilder in Ferrara beweist, dass der Künstler ein sehr zurückgebliebener Maler der Schule von Ferrara ist, in dem sich Einflüsse von Mazzolino und von Dosso mischen. Dass der Name Stefano Falzagalloni, welchen diese Bilder im Ateneo führen, nicht zutreffend ist, hat Venturi überzeugend nachgewiesen.

Eine gröfsere »Anbetung der Könige« in der Berliner Sammlung (No. 261), als ein Werk der früheren Zeit des Garofalo bezeichnet, erscheint mir vielmehr als ein charakteristisches Jugendwerk des Ortolano. Dasselbe verrät noch ganz deutlich in der Bildung der schlanken Figuren und teilweise auch in der Färbung den Einfluss des Mazzolino, sowie in der Landschaft das Vorbild des Dosso, welche für seine ganze Entwickelung entscheidend waren. Denselben Charakter trägt die grofse »Heimsuchung«, die als »Ferraresischer Meister um 1530« bezeichnet ist und früher dem Gaudenzio Ferrari zugeschrieben wurde (No. 274). Die tiefe Färbung, die langen, in der Bewegung gleichfalls noch etwas befangenen Figuren, die kleinen Köpfe, die Behandlung der Landschaft verraten den Meister der eben genannten »Anbetung der Könige«. Lermolieff hat der Kunstgeschichte wahrlich keinen Dienst gethan, wenn er den Ortolano für eine mythische Persönlichkeit erklärt und die bisher unter seinem Namen gehenden Gemälde dem Garofalo zugeschrieben hat. Selbst wenn der Name Ortolano für diese Bilder ein irrtümlicher sein sollte (was nach dem frühen Datum der Geburt dieses Künstlers allerdings wahrscheinlich ist), so wäre damit die Künstler-

persönlichkeit nicht beseitigt, die in der grofsen »Kreuzabnahme« im Palazzo Borghese, in dem ähnlichen Bilde der Galerie in Neapel, in der hl. Familie des Ateneo zu Ferrara, selbst noch in der grofsen Altartafel der National Gallery zu London



Werke geschaffen hat, die weit über Garofalo hinausgehen und kaum von den besten Bildern des Dosso erreicht werden; Werke, in denen sich der Ferraresische Charakter reiner ausspricht, als in den gefeierten Gemälden des Garofalo und Dosso.

Zum Schluss nenne ich ein paar ansprechende kleine Bilder der Sienesischen Schule des Quattrocento, die aus den Magazinen zur Aufstellung ausgewählt werden konnten. Eine »Beweinung unter dem Kreuz« von Giovanni di Paolo[1]) verrät in dem Gekreuzigten zwar den schwachen Nachahmer der grofsen Trecentisten; im Johannes und namentlich in der Maria gemahnen aber der Ernst der Empfindung und die Tiefe der Färbung beinahe an Crivelli. Sassetta's »Maria mit dem Kinde, über der zwei Engel die Krone halten« (wahrscheinlich aus der Sammlung Solly stammend) kennzeichnet diesen Meister sehr viel vorteilhafter als die kolossale Altartafel mit der Himmelfahrt Maria (No. 1122), worin der obere Teil seine Hand verrät.

Unter einigen wenigen Bildern von italienischen Trecentisten, die aus den Magazinen zur Aufstellung kamen, steht eine kleine figurenreiche Kreuzigung, die aus Königsberg zurückgenommen wurde, obenan. Ich hoffe dieses Bild, das mir auf Giotto zurückzugehen scheint, gelegentlich in einem Kupferdruck den Lesern des »Jahrbuchs« vorführen zu können und verspare bis dahin die nähere Besprechung dieses Bildes.

---

[1]) Das Hauptwerk dieses archaistischen Künstlers befindet sich in einer Sammlung, in der man den Meister nicht sucht, weshalb ich hier auf das Bild aufmerksam mache: eine Kreuzigung mit zahlreichen Figuren, im bischöflichen Museum zu Utrecht, wo das Bild einem »Paolo di Neri« zugeschrieben wird.



POKAL, SILBER VERGOLDET. AUGSBURG 1721

IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

DER AUGSBURGER POKAL VON 1721

VON JULIUS LESSING

Das Königliche Kunstgewerbe-Museum hat vor kurzer Zeit einen silbernen, vergoldeten Pokal erworben, von welchem unsere Tafel eine Abbildung in Zweidrittelgröfse des Originals giebt.

Dieser Pokal, ein Meisterwerk geschmackvoller Zeichnung und liebevollster Durchführung, erweist sich durch Stempel und Bezeichnung als Augsburger Arbeit vom Jahre 1721. Der Pokal ist 0,33 hoch und in der weitesten Ausladung des Deckels 0,165 weit. Die Figur im Schaft und die auf dem Deckel sind gegossen und Weifssilber, alle übrigen Teile sind getrieben und im Feuer vergoldet; die Treibearbeit beschränkt sich aber darauf, den Körper des Ornaments herauszufördern, alle Einzelheiten sind von oben her durch Ciselieren vollendet, so dass wir das Ganze fast mehr noch als geschnittene, denn als getriebene Arbeit zu bezeichnen haben. Jeder einzelne Teil ist auf diese Weise mit einer Feinheit und künstlerischen Vollendung durchgearbeitet, die wir sonst höchstens an kleineren Schmuckstücken, Dosen und Uhrkapseln verwendet sehen, für die aber weder ich noch kunstverständige Freunde, welche seither den Pokal im Museum gesehen haben, ein zweites Beispiel aus der verwandten Gefäfsbildnerei zu nennen wüssten. Dabei ist die Wirkung keineswegs die einer spielenden Kleinlichkeit, vielmehr ist durch klare Verteilung der Massen und einen verständigen Wechsel des Mafsstabes eine vornehme und übersichtliche Haltung gewahrt.

Die Form des Pokals hält sich im Wesentlichen an die Überlieferung des XVI und XVII Jahrhunderts. Wir dürfen hierbei nicht vergessen, dass im Anfang des XVIII Jahrhunderts ein Pokal bereits aufgehört hatte, ein Gebrauchsgerät im alten Sinne zu sein; man trank damals bereits allgemein aus kleinen Bechern und Gläsern, die Pokalform hielt sich nur aus Gewohnheit für Innungsfeste und Ehrengeschenke und bewahrte daher mit der alten Sitte auch die alte Form. An unserem Stücke zeigt der Körper noch völlig die Gestalt, welche aus der Gotik herüberkommt, eine kleinere Ausbuchtung am unteren und eine weitere am oberen Teil des Körpers, beide in der Mitte zusammengehalten durch ein Band, welches in der Gotik gewöhnlich als Rankengewinde auftritt, und sich dann in der Renaissance zu einem Bandstreifen mit figürlichem Schmuck entwickelt. Auch die Bildung des Fufses mit der in den Schaft eingefügten Figur entspricht alter Überlieferung; allerdings verrät die genremäfsige Ausbildung dieser Figur und der landschaftlichen Umgebung am meisten die Erschlaffung der Formen im Sinne des XVIII Jahrhunderts. Der Deckel ist in seinem Aufbau mit der krönenden Figur ebenfalls innerhalb des alten Typus; auffallend ist die übermäfsige Ausladung des flachen Deckelrandes, welche sich jedoch bei Pokalen dieser Zeit fast regelmäfsig findet.

Der Schmuck des Pokals zeigt — mit Ausnahme des Frieses — eine zusammenhängende Verherrlichung der Wissenschaften und Künste. Die Figur im Fufse ist eine Pallas Athene, etwas kokett in der Bewegung, die Linke auf den Ägisschild gestützt, in der Rechten eine Lanze haltend; der Baum, an welchen sie sich lehnt, hat eine volle Blattkrone von etwas wirrer Masse, der kleine Hügel zu ihren Füfsen ist mit Laubwerk, Getier und einer Quelle geschmückt.

In den ornamentierten Teilen, Fufsrand, Körper und Deckel, ist durchweg in klarer Gliederung die Dreiteilung durchgeführt. Der untere Fufsrand enthält Ornament in den zierlichen Formen, welche für die Zeit von 1720 charakteristisch sind, geknickte Bandstreifen, schlanke Akanthusblätter, muschelartige Palmetten, dazwischen drei kleine Tierfiguren: ein Hund (auf der Abbildung), ein Affe, ein Hahn.

Der untere Wulst des Körpers enthält ähnliches, aber etwas breiteres Ornament, darin Blumenkörbe mit untergelegten lambrequinartigen Tüchern. Eingefügt sind drei querovale Bilder, jedes in einem Rahmen (sogenannten Cartouchen). Diese Rahmen haben hier und am oberen Wulst noch so viel von dem älteren Knorpelwerk erhalten, dass man sie als eine Arbeit von etwa 1670 ansprechen würde; hier ist die deutsche Überlieferung unberührt geblieben, während die übrigen Ornamente unter dem Einfluss der französischen Régence-Periode stehen. Jedes der drei kleinen ovalen Bilder enthält ein geflügeltes Knäbchen: das eine malt an einer Staffelei, das zweite modelliert an einer Büste, das dritte arbeitet mit einem Blasebalg an einem Ofen.

Der obere Wulst des Körpers enthält drei gröfsere ovale Bilder mit je einer halbliegenden weiblichen Figur; hier bezieht sich alles auf die Kunst der Musik, die eine Frau greift mit der Linken in die Saiten einer neben ihr stehenden Leier und schreibt mit der Rechten auf einem Notenblatt, die zweite spielt eine Laute, die dritte (auf der Abbildung) führt den Taktstock. In den ornamentalen Teilen zwischen den Feldern ist je ein Brustbild eingefügt, ein jugendlicher Frauenkopf, ein bärtiger Mann, ein kahlköpfiger Greis, die beiden letzteren in der Art antiker Philosophenköpfe, über jedem sind kleinere Trophäen musikalischer Instrumente angebracht.

Der Deckel zeigt eine ganz gleichartige Einteilung, auf dem flachen Rande zwischen Ornament kleine ovale Bilder mit Kinderfiguren, auf dem Körper gröfsere Ovale mit Frauenfiguren, nur sind hier, der gröfseren Ausladung entsprechend, jedesmal Gruppen von je zwei Figuren gebildet. Durch ihre Zuthaten werden dieselben als Vertreter der sieben freien Künste bezeichnet, nur dass diese Siebenteilung nicht mehr im alten strengen Sinne durchgeführt ist.

Der Rand des Deckels, in ornamentaler Beziehung von ganz besonderer Meisterschaft, enthält Rankenwerk mit Fruchtstücken und Tierchen. In den drei Bildern je zwei spielende Kinderfiguren 1) mit Erdkugel und Fernrohr — Astronomia, 2) mit Büchern — Grammatika, 3) mit Sphärenkugel und Rechentafel — Arithmetika.

Der Buckel des Deckels wird von den drei ovalen Bildern, den glänzendsten des Bechers, fast ganz gefüllt. Die Gruppen von je zwei Frauen sind dargestellt in idealen Landschaften mit Bäumen und Bauwerk. In dem ersten Bilde haben die Frauen einen Globus und eine Landkarte — Geographia; in dem zweiten führt die eine die Harfe, die andere sitzt sinnend und deutend daneben — Dialektika (?); die dritte Gruppe (auf der Abbildung) führt Schalmei und Becken — Musika.

Zwischen den Bildern sind in hochovalen Feldern drei Büsten, sehr keck im Halbprofil, Pallas, Merkur und Venus (?).

Der obere Abschluss des Deckels ist von besonderer Anmut. Zwischen den drei Muscheln, welche die Bekrönung der Felder bilden, setzen drei geschweifte Bügel

auf, welche die obere Figur tragen; der Apollo ist von derselben tändelnden Haltung wie die Pallas; das flatternde, aus einem Blechstreifen gebogene Gewand ist vergoldet. An dem Baumstamme ist die Jahreszahl 1721 eingegraben.

Ganz aufserhalb dieser einheitlich auf die schönen Künste bezüglichen, in idealen Formen gehaltenen Darstellungen liegt das Bild des mittleren Friesbandes, welches in denkbar flachstem Relief in ganz kleinen genrehaften Figuren eine Landschaft mit einer Jagd darstellt. Auch in dieser unmittelbaren Einschaltung eines Jagdfrieses sehen wir Reste einer Kunstsitte, welcher wir an Pokalen des XVI und XVII Jahrhunderts nicht selten begegnen; bei diesen Stücken pflegt man häufig vorhandene Modelle zu benutzen, unser Fries ist dagegen eine höchst reizvolle, ganz frische Arbeit: auf der einen Seite ein Jäger mit dem Hüfthorn zu Ross, ein anderer mit der Flinte zu Fufs, dicht vor ihnen der Hirsch schon von zwei Hunden gepackt, auf der anderen Seite (auf der Abbildung) friedliche Landschaft, ein Schäfer bläst die Schalmei, ein Bauer geht mit seiner Last über eine Brücke seiner Hütte zu, an einer zweiten Brücke sitzt ein Angler.

Über den Entstehungsort des Bechers lassen die eingeschlagenen Beschauzeichen keinen Zweifel. Dreimal findet sich, entsprechend der Vorschrift, dass jedes abnehmbare Stück mit dem Zeichen versehen sein muss, der Stempel von Augsburg, der bekannte Pinienzapfen, und zwar an den sichtbaren Stellen in ganz kleiner Form, die augenscheinlich gewählt ist, um die Feinheit des Ornaments zu schonen. Unter dem Körper des Pokals — durch die Baumkrone verdeckt — ist das Zeichen in gröfserer Form in der für die Zeit von 1720 üblichen Zeichnung, so dass hierdurch die oben eingravierte Zahl 1721 eine weitere Bestätigung erhält.

Daneben befindet sich auch der Stempel des Meisters, bei dessen Lesung wir vorzüglich auf die freundlichen Notizen des Herrn Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe angewiesen waren. Der Stempel zeigt einen Dreipass mit den drei Buchstaben I D S, dieselben sind sehr undeutlich, lassen sich jedoch durch Abdrücke, die Dr. Rosenberg auf drei anderen Stücken (in Paderborn, in Ulm und auf der Ausstellung in Pest) gesammelt hat, mit Sicherheit feststellen. Leider hat sich ein Augsburger Meister, auf den die Buchstaben I D S passten, noch nicht feststellen lassen, da zumeist nur ein Vorname überliefert ist. Meister dagegen, auf die D S und die Jahreszahl passen würden, giebt es nur zu viele. Dr. Rosenberg weifs zu nennen:

David Schoap, † 1751,
Daniel Schreiner, † 1749,
Daniel Scheffler, † 1727,
Daniel Schlesinger liefert um dieselbe Zeit nach Dresden.

Dr. Rosenberg macht darauf aufmerksam, dass ein David Schwestermüller, † 1719, einen Verwandten Daniel Schwestermüller gehabt habe, der allerdings auch nur bis 1694 in Augsburg nachweisbar ist und der also zur Unterscheidung noch den zweiten Vornamen in den Stempel aufgenommen haben könnte. Diese Familie stammt aus Ulm (wo jetzt auch das eine Stück mit gleichem Stempel sich in der Wengenkirche befindet); der Umstand, dass nachweifslich zwei Vornamen mit D in der Familie üblich waren, ist jedenfalls bemerkenswert.

Über die ursprüngliche Bestimmung des Bechers wird sich schwerlich noch etwas ermitteln lassen. Die Beziehungen auf ein so allgemeines Gebiet, wie die schönen Künste, sicherten ihm ja eine weite Verwendbarkeit; das Stück ist aber von einer so ungewöhnlichen Schönheit und vor Allem mit einem so ungewöhnlichen

Aufwande von Arbeit hergestellt, dass man es schwerlich als ein auf Vorrat für einen gelegentlichen Käufer gearbeitetes Stück ansehen darf. Dieses Stück kann nur auf Bestellung für einen sehr vornehmen, besonders kunstliebenden Mann gearbeitet sein. Hierauf bezügliche Notizen, das Wappen des Besitzers, Widmungsinschrift oder Ähnliches pflegen sich im Innern des Deckels auf der runden Platte zu befinden, hinter welcher die Schraube für die obere Figur liegt. Diese Platte ist in unserem Becher nicht mehr vorhanden und ist durch eine holländische Medaille ersetzt, welche auf die Befreiung von Amsterdam 1650 geschlagen ist. Dass unser Becher 1721 gleichsam zur Fassung dieser Medaille gefertigt sein sollte, ist durch die ausgesprochene Bezugnahme des Bechers auf ein bestimmtes anderes Geistesgebiet gänzlich ausgeschlossen.

Wir haben also anzunehmen, dass dieser Becher eine Widmungstafel, Wappen oder Ähnliches enthielt, welches man später bei einem Wechsel des Besitzes zur Schonung der Familienehre entfernte und durch diese Medaille, welche die nötige Gröfse hatte, willkürlich ersetzte.

Die Medaille ist nur einseitig geprägt und enthält auf der Rückseite eingraviert die Inschrift:

Godt heeft ons bewaert

und die erklärende Umschrift:

Zyn Hoogheyt Wilhem Prins van Orange heeft de Stadt Amsteldam belegert den 30 Juli ende Wiederom afgetrocken den 4 Augustij 1650.

Die Vorderseite zeigt Amsterdam mit den Kriegsschiffen im Vordergrund, oben ein Spruchband mit den Worten:

Ons hert en hand is voor her landt

dem entspricht ein aus den Wolken hervorragender Arm, der ein Herz in der Hand trägt.

Über die Schicksale des Pokales wird sich schwerlich etwas feststellen lassen. Längere Zeit hat er sich in England befunden — uns wurde, ohne volle Bestimmtheit, die Sammlung des Lord Spencer genannt —, schliefslich war er in Frankfurt a. M. im Kunsthandel. Für das Kunstgewerbe-Museum ist er aus den Mitteln erworben, welche die Friedrich-Wilhelmstiftung der Stadt Berlin dem Museum jährlich zur Verfügung stellt und welche somit geholfen haben, eine deutsche Kunstarbeit allerersten Ranges im Vaterlande und im öffentlichen Besitze festzuhalten.

VIER STATUETTEN IN DER DOMOPERA ZU FLORENZ

VON AUGUST SCHMARSOW

In der Opera del Duomo zu Florenz befinden sich unter den Skulpturen, die einst das Äussere der Kathedrale oder die Altäre des Innern geschmückt haben, vier besonders wertvolle Marmorstatuetten, die gegenwärtig dem Meister Niccolò d'Arezzo zugeschrieben werden. Sie gehören paarweise zusammen, die einen dem Charakter, die anderen dem Gegenstande nach: das erste Paar sind die Figuren des Erlösers und der hl. Reparata, das andere Maria und der Engel Gabriel, d. h. die Verkündigung. Sie werden erst jetzt, da Photographieen von Alinari vorliegen, auch in weiteren Kreisen die Beachtung finden, deren einsichtige Historiker sie gewiss schon gewürdigt haben, und es dürfte deshalb an der Zeit sein, mit einigen Bemerkungen hervorzutreten, die dazu beitragen, diesen kleinen aber wichtigen Arbeiten ihren Platz in der geschichtlichen Entwicklung anzuweisen.

I

Betrachten wir zunächst das erste Paar, Christus und Reparata,[1] so sagt unser Cicerone[2], der bei Forschungen über italienische Plastik immer zu Rate gezogen werden muss, ebenso richtig charakterisierend, wie vorsichtig zweifelnd: »Mit Niccolò di Piero d'Arezzo treten wir in die Reihe selbständiger und eigenartiger Künstler. Wenn in der That von ihm die beiden vornehmen und trefflich durchgeführten Marmorstatuetten der hl. Reparata und des segnenden Christus (von 1396?) in der Opera del Duomo zu Florenz herrühren ...« Bis dahin sind wir vollkommen einverstanden. Wird aber im Nachsatz hinzugefügt: »so schliefst sich der Künstler in seiner Jugend unmittelbar an Orcagna und seine Nachfolger in Florenz an«, nun, so will unsere Beobachtung mit diesem Urteil doch nicht ganz übereinstimmen. Der Name Orcagna erweckt uns eine andere Vorstellung, die mit diesen Erscheinungen, die wir vor uns sehen, wenig Vergleichungspunkte bietet. Doch ist die Hauptsache gewiss richtig, d. h. die Abweichung von den späteren, sicher beglaubigten Werken des Niccolò d'Arezzo und der vollständig mittelalterliche Charakter dieser beiden Statuetten, der uns auch bei Jugendarbeiten dieses Meisters höchlichst befremden muss.

---

[1]) Phot. Alinari 732 u. 733.

[2]) Der Cicerone von Jac. Burckhardt, fünfte Auflage (1884), unter Mitwirkung verschiedener Fachgenossen bearbeitet von Wilh. Bode, S. 344.

Der Schlüssel zur Lösung der Frage ist in Parenthesi beigegeben: »von 1396?«. Unter den urkundlichen Nachrichten, die wir aus den Jahren 1388—1419 über die Thätigkeit des Aretiners im Dienst der Domopera zu Florenz besitzen, findet sich die Angabe, dass er 1396 eine Marmorfigur »di Nostro Signore« abgeliefert hat.[1]) Diese Notiz bezog man auf die Christusstatuette, von der wir reden, und darnach wurde, der augenfälligen Ähnlichkeit des Stiles wegen, auch S. Reparata, von der die Dokumente nichts wissen, mit dem Namen Niccolò d'Arezzo getauft. Prüft man indessen die betreffenden Zahlungsvermerke in den Rechnungsbüchern der Dombehörde genauer, so ist schon die Verwendung dieser Angabe nicht ohne Bedenken. Es lautet da nämlich: »Die undecimo Julio[2]) 1396 — Niccolao Pieri scarpellatori pro integra solutione figure marmoree beate marie virginis et nostri domini yhu Xpr, quas dictus niccolaus laboravit et fecit et complevit pro dicta opera« . . . . d. h. es handelt sich um zwei Figuren, die ihrer Entstehung nach zusammenzugehören scheinen — an der »figura virginis« wird schon 1394 gearbeitet —, vielleicht haben wir gar nicht die Darstellung des Erlösers im Mannesalter, sondern nur eine Madonna mit dem Jesuskinde aus der Urkunde herauszulesen; denn selbständig wird eine »figura nostri domini Jesu Christi« vorher nicht erwähnt. — Doch lassen wir diesen Wortlaut, in dem immerhin der Plural »predictas figuras« vorkommt, bei Seite und stellen einmal ganz unbefangen die Frage: »was berechtigt uns überhaupt bei diesen Statuetten in der Domopera an Niccolò d'Arezzo zu denken?« Jene Notiz hat doch kein Gewicht, so lange der Identitätsbeweis fehlt, dass in diesem Zahlvermerk eben diese Statue gemeint war, und die gewohnte Thatsache, dass die mündliche Überlieferung am Orte einen Namen bereit hat, kann uns heute erst recht nicht bestimmen. Wer aber die beglaubigten Werke des Meisters von Arezzo kennt, stöfst auf einen Widerspruch, und der zweifelnde Bedingungssatz des Cicerone, der wohl darauf aufmerksam machen will, drückt ihn unseres Erachtens nicht stark genug aus, weil die zeitliche Differenz unterschätzt worden.



Die beiden Marmorfigürchen offenbaren so gar nichts von dem ernsten, energischen Streben, das in dem sitzenden Evangelisten Marcus des Niccolò d'Arezzo (1408—1415) fühlbar zum Durchbruch kommt; sie haben auch mit den Statuetten der Verkündigung auf der Matthäusnische an Orsanmichele, mit denen die Dargestellten doch sonst Verwandschaft zeigen dürften, so gar nichts gemein, dass wir selbst einem unantastbaren Dokument gegenüber nur schwer zum Glauben an den gleichen Autor bekehrt würden. Uns scheint mit der Jahreszahl 1396 dies Paar in der Domopera mindestens

[1]) So Milanesi in den Anmerkungen zu Vasari, Opere II p. 142: »Nel 1394 scolpisce una figura di Maria Vergine e nel 1396 un'altra di Nostro Signore.«

[2]) So bei H. Semper, Die Vorläufer Donatello's, Dokumente (Zahns Jahrbücher für Kwsch. III, 56 f.)

um 50 Jahre zu spät datiert, so völlig entspricht Alles, Auffassung wie Arbeit, dem besten Zuge des Trecento. Um Analoges zu finden, müssen wir über Andrea Orcagna zurück in die erste Hälfte des XIV Jahrhunderts schauen.

Die hl. Reparata ist eine Erscheinung von zartester Jungfräulichkeit, von einer schlichten Anmut und reinen Empfindung, wie sie der italienischen Gotik nur in ihren glücklichsten Stunden gelang, wie wir sie selten nur in harmonischer Stimmung bei Giotto finden, oder bei dem Seelenmaler Simone Martini von Siena, — unter den Bildhauern in Florenz aber nur bei einem einzigen, den diese milde Schönheit unter allen Kunstgenossen so leuchtend auszeichnet, dass wir ihn mit diesem Ausdruck eigentlich schon unverkennbar hingestellt haben, auch ohne seinen Namen darunter zu schreiben.

In einfachem Kleide, das von den Schultern bis auf die Zehen gürtellos herniederwallt, und ebenso glatt hinfliefsendem Mantel, der, auf der Brust von einer Brosche zusammengehalten, von der linken Hand unter dem Busen emporgerafft wird, steht die schlanke Maid, mit der Märtyrerpalme in der wenig tiefer vorgreifenden Rechten, sittig und bescheiden da. Und doch, es bedarf kaum der achtseitigen, aus viereckigen Goldplatten zusammengesetzten Krone, um dem edlen Anstand noch fürstliche Hoheit zu gesellen. Auf dem vollen Nacken und Hals wiegt sich vornehm genug der runde Kopf mit dem vorquellenden, aber aufgebundenen Haar. Die weichen Formen des Gesichtes haben bei aller Regelmäfsigkeit und Milde einen so aristokratischen Schnitt, dass wir dem kleinen lebhaft gekräuselten Mund neben dem freundlichen Lächeln, das er uns zeigt, auch wohl ein schelmisches Witzwort, eine überlegene Zurechtweisung zutrauen. — Der Typus dieser mädchenhaften Glaubensheldin, die geschmackvollen Falten, die das schlichte Gewand so gemessen und doch reizend beleben, der harmonische Fluss der Linien und Formen, wie der Adel der Auffassung, Alles spricht einen Namen aus, der den Gedanken an Orcagna und dessen spätgotische Nachfolger vollends beseitigen muss: Andrea di Ugolino Nini Pisano!

Es ist der Stil des Andrea Pisano, den diese weibliche Marmorfigur und ebenso der Christus an der Stirn tragen: beide sind wirklich echte und unbezweifelbare Arbeiten des Meisters selbst, das glauben wir durch eine sachgemäfse Vergleichung sicherer beweisen zu können als archivalische Notizen es vermöchten. Wir dürfen uns ja nur auf das einzig wahre Urkundenbuch berufen, das er mit Offenbarungen seines Wesens gefüllt hat, die Geschichte Johannes des Täufers, die in zwanzig ehernen Tafeln an der Thür des Baptisteriums vor aller Augen aufgeschlagen steht. Dort haben wir seine Originalität zu suchen und anzuerkennen, und wer nicht im Stande ist ihre feinen Züge zu erfassen, und zu verstehen was diese Künstlernatur von zeitgenössischen unterscheidet, der hat auch nicht das Recht, die schwachsichtige Literatenweisheit nachzuplappern, dieser Bildner sei nur die Hand Giotto's gewesen, dazu bestimmt, die Kompositionen des Malers — man denke doch diesen Synkretismus einmal durch! — in Erz oder Stein zu verkörpern. Nun, in diesen Darstellungen des Andrea Pisano, die in der Phantasie des Bildners so völlig als Bronzereliefs empfunden und empfangen sind, dass kein Geschichtsfälscher sie auf die Rechnung eines genialen Malers bringen wird, — dort, wo die beiden auserwählten Frauen Maria und Elisabeth einander begegnen,[1]) erscheint als dritte Gestalt eine anmutige Begleiterin in überraschender Aehnlichkeit mit Sta. Reparata. Die beiden jungfräulichen Gestalten stimmen soweit überein, wie es zwischen einem erzählenden Relief mit

---

[1]) Photogr. v. Brogi 4394.

mehr Figuren in kleinerem Mafsstab und einer marmornen Freifigur geschehen kann. Nur ist die eine eben ein ruhiges Standbild mit Krone und Palmwedel, die andere ohne solche Attribute, barhaupt daherwandelnd gedacht, wie sie eben in der fortschreitenden Bewegung inne hält, die Begrüfsung der heiligen Mütter teilnehmend zu erschauen. Aber auch hier legt sich die linke Hand, den Mantel heraufziehend auf die Brust, während die Rechte beim Gehen ebenso in Anspruch genommen, den andern Zipfel des Tuches fasst, und die Vorderfinger ganz ähnlich bezeichnend auseinanderspreizt, wie bei Reparata über dem Stengel des Palmblattes. Die nämliche Haartracht und deren Behandlung, die nämlichen Züge, nur in den kleineren Verhältnissen nicht so voll durchgeführt, bestätigen die Herkunft beider Figuren aus derselben Künstlerhand. Selbst die Breite des vorguckenden Schuhes ist eine Eigentümlichkeit, die sich auf anderen Reliefs der Bronzethür wiederfindet.



Nicht schwerer ist es, für den segnenden Christus die entsprechenden Beweisstücke herauszusuchen, wenn der Messias in Person auch nur selten in den Geschichten des Johannes auftritt. Eine dieser Scenen zeigt uns den Heiland besonders selbständig, wie er den Jüngern Johannes' antwortet: »Die Blinden sehen und die Lahmen gehen« u. s. w.[1]) Da gewinnt er sofort entscheidende Ähnlichkeit mit der Marmorstatuette der Domopera, wo der herzgewinnende Meister, der allzeit milde Lehrer mit einem Buch im Arm und leise erhobener Rechten dargestellt ist. Es ist der nämliche Typus eines Sanftmütigen mit weichem, in der Mitte gescheiteltem Haupthaar, das weit in die Stirn reichend sorgfältig seitwärts hinter die Ohren zurückgestrichen worden, mit ebenso weichem, nicht gerade vollem und kurz gehaltenem Bart, der die freundliche Mundpartie frei lässt, hier wie dort. So erscheint derselbe Kopf in der Taufe und bei dem Hinweis Johannes' auf den vorüberwandelnden Sohn Marias. Sehr verwandt ist auch die Behandlung der Gewänder, der schlichten, bis auf die nackten Füfse herabfliessenden Tunika und des Manteltuches, das, um die Schultern gelegt, in mafsvollen Bogenlinien niederhängt, ja sogar mit demselben Besatz, einer Rautenkante und Franzen unten verziert ist. Diese Quergehänge seiner scharfgeränderten und doch harmonisch fliessenden Falten bildet Andrea Pisano gerade in diesen historischen Kompositionen aus. Während er bei schwierigen Körperhaltungen noch der besseren Verständlichkeit wegen die einfache, grossflächige, mit wenigen energischen Furchen geteilte Gewandung beibehält, die zuweilen etwas sackartig aussieht, wie sogar auf Giotto's Gemälden, wird seine Draperie bei ruhig wandelnden Figuren immer reicher, wenn auch nirgends bauschig und überladen. Ja die Grabtragung

[1]) Photogr. Brogi 4405.

des enthaupteten Johannes, also eine der letzten Tafeln, zeigt die vollendete Meisterschaft in solchen Querzügen des Mantels bei Personen, die nur vom Rücken gesehen, doch die entscheidende Haltung des Leibes und die fortschreitende Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Nirgends prägt sich dieser Geschmack seines Drapierens so übereinstimmend mit dem Ueberwurf unseres Christus in der Domopera aus, als in dem Schurz des grofsen Crucifixus im Museum zu Berlin, mit welchem Bode erst neuerdings unsere Kenntnis Andrea's bereichert hat.[1]) Dieser Gekreuzigte teilt mit unserer Statuette auch die Eigentümlichkeit, dass die nackten Füfse eine breite Zehenphalanx und die Auseinanderspreizung der beiden Vordersten zeigen, während die Hände, wie sonst bei Andrea, ausserordentlich elegant, ja klein gebildet sind.[2])

Ueberaus lehrreich für die technische Gewohnheit des Meisters ist endlich die Behandlung des Marmors. Sie erscheint an diesen beiden Statuetten in solcher Weichheit und Sorgfalt der Durchführung, dass wir annehmen müssen, sie seien für einen gut sichtbaren Standort im Innern des Domes gearbeitet worden. Dafür spricht auch der vortreffliche Zustand der Erhaltung: sie haben wohl durch Abbrechen eines Zeigefingers, eines vorspringenden Gewandstückes gelitten, nicht aber durch Korrosion der Oberfläche. So beobachten wir nicht nur die gleiche Einteilung der Haupt- und Barthaare in regelmäfsigen Lagen, sondern auch die feine Berechnung des Bildners in den vortretenden Rändern der Augen und Lippen, die doch nicht scharfkantig gemeifselt sind: er kennt die belebende Wirkung spielender Lichter und handhabt bei aller mafsvollen Bescheidenheit seine Mittel sicher und geschickt. Wir besitzen also in diesen beiden vornehmen und zart gearbeiteten Marmorgestalten Christus und Reparata, nicht nur eigenhändige, sondern auch ganz hervorragende Leistungen des Andrea Pisano, den wir als Bildhauer in dem edelsten Material bisher überhaupt nicht sicher kennen gelernt hatten. Sie sind bis in die feinsten Nüancen der Oberfläche hinein original, intime Gebilde seines milden Schönheitssinnes.

Was ihm sonst an Marmorarbeiten zugeschrieben wird, sind nur die Reliefs am Glockenturm des Domes, welche schon ihres wesentlich dekorativen Zweckes wegen in erklecklicher Höhe keine so feine Durchführung gestatteten, ja eigentlich die einfachste Umschreibung der Form und festen Zusammenhalt der Gruppen zum ersten Gesetz des Künstlers machten. Dazu sind diese sechseckig oder rautenförmig umrahmten Bildplatten, dem zerstörenden Einfluss der Witterung und sonstiger Verwahrlosung ausgesetzt, heute mehr oder weniger in traurigem Zustand, der kein sicheres Urteil über die ursprüngliche Vollendung des Einzelnen mehr erlaubt. Endlich wird gar das Innerlichste, die Erfindung, zum grofsen Teil auf Rechnung Giotto's gesetzt, wenn auch die Mehrzahl der Stücke erst nach dem Tode des Malerarchitekten (Januar 1337) entstanden sein kann. Vor allen Dingen aber lehrt die genauere Betrachtung, die sich durch das Interesse an dem stofflichen Inhalt nicht zur Abschweifung ins kulturhistorische Gebiet verleiten lässt, — lehrt die Vergleichung der künstlerischen Beschaffenheit, auf die es uns ankommt, dass diese lange Reihe von Darstellungen rings um den Campanile di Giotto so viele innerliche wie äusserliche Verschiedenheiten aufweist, dass sie unmöglich als die Erfindung eines Geistes wie Giotto und die Arbeit eines ausführenden Bildners wie Andrea Pisano angesprochen werden darf. Ganz abgesehen von den fünf sechseckigen Reliefs, welche Luca della

[1]) Vgl. Jahrbuch 1886 p. 213.

[2]) In der photographischen Aufnahme darf natürlich die bekannte Vergröfserung der vortretenden Teile nicht täuschen!

Robbia 1437—1440 an der Nordseite gearbeitet hat (Brogi 4179—83), — glauben wir in diesen zahlreichen Arbeiten eine fortlaufende Illustration zur Geschichte der florentinischen Plastik von Giotto und Andrea Pisano bis herab auf Orcagna und dessen unmittelbare Nachfolger erkennen zu müssen, d. h. eine Entwicklung, welche in dem Skulpturenschmuck der Loggia dei Lanzi ausgeht, ja mit dem Uebergang ins Quattrocento zusammenstöfst. Hier, in den Wandlungen, welche diese »Kulturgeschichte der Menschheit« dem Auge des Kunsthistorikers offenbart, wird der weite Abstand ausgefüllt, der zwischen jenen Marmorstatuetten in der Domopera und der Schule Orcagnas resp. den Anfängen des Niccolò d'Arezzo besteht. Eine genaue Scheidung aller Bestandteile, für welche wir die Zeit mittlerweile gekommen glauben, würde hier zu weit führen. Nur soviel sei angedeutet, wie zur indirekten Bestätigung unseres Hinweises auf diesen Zwischenraum notwendig scheint.

Nur die Reihe der sechseckigen Bildplatten kann im Grossen und Ganzen für die Rechnung Giotto's und Andrea Pisano's in Betracht kommen. Die Erschaffung Adams und Evas, die Arbeit der ersten Eltern, der Patriarch in seinem Zelt (Hirtenleben), die Erfindung der Tuba, die Schmiedekunst, der Weinbau (Noah), die Baukunst (Brogi 4158—4166) erweisen sich im Wesentlichen als malerisch gedacht, und dies mag auch von der Bändigung des Rosses (4168), der Schiffahrt (4172), von Herkules als Sieger über den Wegelagerer Antäus (4173), der Erfindung des Pfluges (4174) und des Wagens (4175) gesagt werden, schliefslich kämen die Bildhauerei (4177) und die Malerei (4178) hinzu, bei welcher übrigens schon deshalb auf die Beihülfe der Polychromie gerechnet ist, weil die Gestalt des Malers nur die eine Hälfte der Bildfläche füllt, und von dem Flügelaltärchen, das rechts in schwächstem Basrelief gegeben ist, nur dann aufgewogen wird, wenn wir es vergoldet denken. Gerade dies verrät, wie die Einbeziehung der landschaftlichen Natur oder des umgebenden Raumes überhaupt, den Maler. Was die Ausführung betrifft, so lassen sich in dieser Zahl bereits verschiedene Nüancen beobachten. Die Darstellung der Astronomie (4165), der Gesetzgebung (4170) und der Geometrie (4176) fallen schon der rohen Technik und Ungeschicklichkeit wegen heraus, so dass man nur die Herstellung durch einen geringeren Steinmetzen vermuten kann. Die »Heilkunde« dagegen, d. h. der Besuch beim Arzte, der eben eine Diagnose aus dem Urin anstellt (4167, also nicht die Erfindung der Töpferwaare!) und besonders die Erfindung des Webstuhles (4169) dürfen als eigene Schöpfungen des Andrea Pisano betrachtet werden. Die sittige Hausfrau, die hier die Rolle Athenens spielt, ist sehr bezeichnend für seine milde Vornehmheit, die wir bei Maria und Elisabeth mit ihren Begleiterinnen ebenso wie bei Sta. Reparata bewundert haben. Darnach wäre sein Anteil an der Ausführung der früher genannten, z. B. Herkules und Antäus u. a., bestimmbar.

Die kleinen rautenförmigen Felder der oberen Reihe gehören dagegen schon der Technik nach einer anderen Auffassung und Schule an. Die sechs Darstellungen der Sakramente (von der Priesterweihe ist abgesehen) sind vortreffliche kleine Kompositionen von mehreren Figuren, die mit dem ausgetieften Rande aus der eigentlichen Reliefplatte herausgearbeitet worden; dann ist der Hintergrund beseitigt resp. durch eine Täfelung mit kleinen blauglasierten Plättchen ersetzt. Taufe und Beichte (5364, 5365), Firmelung, Kommunion und letzte Ölung (5368—5370) gehören jedenfalls zusammen; das Sposalizio dagegen weicht wieder sowohl durch das Figurengedränge als durch den dicklichen giottesken Typus ab, und der dreieckige Ausschnitt unter dem Boden des Schauplatzes ist hier mit Mafswerk gefüllt, während in den anderen Rauten plastische Gebilde, Riesenhäupter, Löwenkopf, Adler und Genius,

erscheinen. Dann erst kommt die ganze Schaar der Personifikationen, welche mit der Schulweise des Andrea Pisano beginnend, mit der des Andrea Orcagna endet. Der Anschluss an den Ersteren ist besonders deutlich in den christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, Stärke, Mäfsigung (5350—5352, 5355, 5356), während Gerechtigkeit und Klugheit (5354 u. 5353) schon der Milde entfremdet sind. Die Astronomie (5357) zeigt den eigentümlichen fettleibigen Typus mit Schlitzaugen, den wir schon im Sposalizio sahen, Musik und Grammatik mit der Knute (5358, 5360) sind noch ausgesprochener im Sinne des Orcagna gedacht, gleichwie die Matrone mit der Scheere und die mit ausgeworfenen Fingern Herzählende (5362 u. 5363). Wieder anderen Charakter tragen die freundlicheren Jungfrauen mit Kneifzange und Trapez (5359), mit Schild und Schwert (5361), denen sich der Mönch mit Kelch und Kreuz (5344), der Chronos-ähnliche Greis mit Glücksrad und Menschenkind (5343), der Ritter (5345), Pythagoras (5348), die Göttinnen des Regiments (5346) und der Einigkeit (5347) anschliefsen mögen, während die Wasserbaukunst mit dem Brunnen in der Hand und dem Wellensitz wieder eine andere harte, hölzerne Manier aufweist, die an der Loggia de' Lanzi wiederkehrt. Dieser Periode zwischen Andrea Pisano und den Verwandten Orcagna's gehören auch die Statuen an, die das Trecento zum Schmuck der Nischen geliefert hat. Andrea Pisano selbst am nächsten stehen die beiden Propheten mit Schriftrollen (5332 u. 5334), sodann die vier Gestalten, welche ursprünglich die Vorderseite gegen das Baptisterium zu einnahmen, bis sie durch die Arbeiten Donatello's und Rosso's verdrängt wurden, David und die »Sibilla Tibertina«, Salomo und die »Sibilla Erithea« (5339—5342), und diesen schliefst auch das vorzügliche Relief im Spitzbogenfelde der Thür an, die Madonna mit dem Kinde (5382).[1] Dagegen sind die übrigen Propheten und der Evangelist mit seinem grossen Buche späteren Datums und finden ihre Gegenbilder in den Rautenfeldern, die wir zuletzt genannt. Dass aber Niccolò d'Arezzo hier gearbeitet, muss ein Irrtum Vasari's sein; denn von den besprochenen Propheten gehört ihm keiner, und an der Eingangsseite, wo wir sie suchen sollen, stehen neben Abraham und dem fälschlich Habakuk genannten Propheten,[2] den wir Elias taufen möchten, von Donatello einmal der Josua des Ciuffagni, den Rosso vollendet, und dann das gemeinsame Werk Donatello's und seines Genossen Giovanni di Bartolo il Rosso, ein Patriarch mit langem Bart, der sinnend den Zeigefinger an die Wange legt, offenbar Moses. Möglich, dass Statuen, die einst in den leeren Nischen des Campanile gestanden, verloren sind; aber nachweisbar ist daran heute kein Werk von Niccolò d'Arezzo. Sehen wir zu, ob das zweite Paar in der Domopera, das ihm zugeschrieben wird, sich besser bewährt als das erste! —

II

Dies zweite Paar, dem man den Namen Niccolò di Piero Lamberti beilegt, stellt den Engel Gabriel und die Jungfrau Maria dar.[3]) »Grofsartig im Faltenwur der reichen Gewänder und sehr edel in den Gestalten, geben sie sich in einem feinen naturalistischen Streben schon als echte Werke der Renaissance zu erkennen.« Auch dieser Charakteristik des Cicerone dürfen wir einfach zustimmen,

---

[1]) Vgl. z. B. Andrea Pisano's »Humilitas« von der Bronzethür.

[2]) Der Habakuk ist meines Erachtens identisch mit dem Zuccone. Vgl. m. Donatello (Publikation des Vereins für Gesch. d. bildenden Künste zu Breslau) 1886, p. 18—21.

[3]) Phot. v. Alinari 734 u. 735.

wenn eben, wie an dieser Stelle, von den frühesten Regungen der eigentlichen Renaissance die Rede ist. Wir dürfen das Neue in diesen plastischen Gebilden mit demselben Recht anerkennen, wie in den malerischen eines Masolino da Panicale und Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Wer aber diese Letzteren zu den spätgeborenen Nachkömmlingen der Gotik zu rechnen vorzieht, der muss auch diese Verkündigung in der Domopera ebenso gotisch nennen, wie die Holzstatuetten von Gabriel und Maria in Berlin oder die Grabfigur der Ilaria del Carretto zu Lucca von Jacopo della Quercia. Die Auffassung dieses Himmelsboten und dieser Annunziata ist durchaus von der reinen Idealität der gotischen Kunsttradition beseelt, und obgleich die kräftige Durchbildung der Körper, die Sicherheit des Dastehens auf dem Boden, die freie Entwickelung der Hände mit ihrer Fingersprache, ja selbst die runden Köpfe auf vollem Halse den bewussten Fortschritt zur Naturbeobachtung beurkunden, so bleibt doch der Typus den Zufälligkeiten der Individualität fremd, mischt sich nicht das Vorbild eines bestimmten lebenden Modells in die allgemein gehaltenen Formen, wie bei den echten Quattrocentisten stets. Statt der umgebenden Wirklichkeit ist es vielmehr die antike Kunst, sind es heidnische Götterideale, die hier hineinspielen. Insofern verrät besonders der Engel das Renaissancestreben im engeren Sinne, und zwar mitten heraus aus gotischer Überlieferung wie bei Lorenzo Ghiberti auch. Aus dem reichen Faltengehänge, das weiter und voller abwärts die Gestalt versteckt und wie Wellensturz die Füfse umwogt, hebt sich siegreich verklärt nur das apollinische Musenantlitz, das uns als Engel gezeigt wird. — Gerade diese Fülle der scharf gefurchten Gewandung, die eckig umknickt oder am Boden schlängelt, befremdet den Beschauer, der bei dem Namen Niccolò d'Arezzo zunächst natürlich an die schöne Verkündigung dieses Meisters auf der Matthäusnische von Orsanmichele denken wird. Auch da stoffreiche Faltenzüge, tief ausgearbeitete Höhlungen, wulstige Lagen und eckige Bruchstellen; aber die nackten Füfse mit den Sandalen vollkommen sichtbar unter dem kürzeren Kleid, die entscheidenden Gliedmafsen deutlich betont, die Arme frei vom Rumpfe abgehoben, sogar hoch emporgestreckt, eine lebendige Aktion des ganzen Körpers durchgeführt, während hier bei den Marmorstatuetten der Domopera die Oberarme, wie durch ein unsichtbares Band festgehalten, noch anliegen, nur die Hände allein das gesprochene Wort begleiten. Auch dort in dem vollendetsten Werke des Meisters noch Befangenheit genug, aber welch ein dramatisches Leben, welche Energie des Auftretens und Handelns im Vergleich zu Ghiberti's Matthäusstatue darunter, die uns, wo die Zöllner ihren Apostel wollten, einen Rhetor in attischer Eleganz aber christlicher Zahmheit vorführt. Genug, stellt man diese Verkündigung an Orsanmichele von Niccolò d'Arezzo mit derjenigen in der Domopera zusammen, so wird es wohl schwer, wenn nicht unmöglich an denselben Autor zu glauben, es sei denn eine Reihe von Mittelgliedern vorhanden, welche die erstaunliche Verwandlung erklärten.

Sollen wir deshalb Rat halten mit dem, was wir von Niccolò d'Arezzo besitzen, so zeigt sich, dass nur ein strenges kritisches Verfahren, mit Konsequenz durchgeführt, die Vorstellung von der Eigenart des Künstlers erbringen kann, die wir suchen. Es kommt dabei nicht sowohl auf Vollständigkeit in der Aufreihung aller vorhandenen Stücke, als auf die Sicherung des Charakteristischen an.

Niccolò di Piero Lamberti ist zwischen 1388 und 1419 fast ohne gröfsere Unterbrechung im Dienst der Domopera und anderer Auftraggeber zu Florenz thätig gewesen, hat aber auch in seiner Vaterstadt Arezzo hervorragende Arbeiten hinterlassen, die jedenfalls stilistisch zu dem Frühesten gehören, das ihm bis

jetzt zugeteilt wird. Wir haben also von diesen Anfängen auszugehen. In einer Nische der Domfassade zu Arezzo sieht man den Evangelisten Lucas auf hohem Thron, vor dem sein geflügelter Stier sitzend als Lesepult dient.[1] Der graue toskanische Sandstein ist so zerstofsen und zerbröckelt, dass man von der Gestalt des symbolischen Tieres nur die Hauptteile herausfindet, während der Kopf des Evangelisten an Nase, Bart und Haar beschädigt, doch die Gesichtsform noch erkennen lässt. Sehr bezeichnend ist dagegen die Gewandung: der Sitzende kehrt dem Beschauer die linke Seite zu, zeigt aber statt des Körpers, von der Schulter bis an den Steinsitz und die Fufsbank, fast nichts als eine durch Falten belebte Draperie. Fast wie ein vielfacher Mantelkragen ist der weiche Stoff über die Achsel gehängt, so dass immer eine längere Lage unter der nächsten kürzeren hervorsieht, die Linien des Randes schlängeln sich in mancherlei Windungen, bilden hier und da dütenförmige Falten oder tiefe Querfurchen. Die Vorliebe für diese zahlreichen Parallelstreifen in jeglicher Richtung offenbart sich auch an dem anderen Werke über dem Seitenportal des Domes. Vor dem Bogenfeld hat Niccolò die thronende Madonna, hinter der zwei Engel einen weiten Mantel ausbreiten, und die stehenden Figuren des hl. Gregor und des hl. Donatus angebracht.[2] Auch dieses Werk, in Terracotta ausgeführt und ursprünglich bemalt, ist arg verwittert, doch in den entscheidenden Hauptsachen besser erhalten als der Lucas aus Macigno, so dass es jeder Charakteristik des Meisters zu Grunde gelegt werden muss. — Seine Madonna ist eine schlanke Jungfrau mit langem Hals und eiförmigem Kopf; sie trägt eine Krone über dem Schleiertuch, das einer Kapuze ähnlich über Schultern und Brust herabfällt; die Arme scheinen bis an die Ellenbogen sich nicht vom Leibe lösen zu können, so dass die Bewegung der Unterarme, deren einer quer über die Brust gelegt, deren anderer das saugende Kind hält, bei aller Zierlichkeit eckig ausfällt. Ebenso geht es den Heiligen, die in ihren geistlichen Gewändern mit einem Buch gegen die Schulter gerade und symmetrisch dastehen, wie Holzpuppen mit weichem fliefsendem Faltengehänge über dem steifen Gestell. Ihre Köpfe sind, wie die der jugendlichen Engel, ebenso länglich oval wie Maria's, haben die runde Stirn, etwas hochgezogene, zur feinen langen Nase wenig mehr als rechtwinklig und gerade verlaufende Brauen über eng geschlitzten Mandelaugen, schmale, leise zugespitzte Lippen, weiche Wangen und ein zartes Kinn. Lassen wir darnach die Einzelfiguren in S. Antonio und am Spital, weil sie nichts Neues bieten, bei Seite, so kämen wir mit einer greifbaren Vorstellung von der Eigenart Niccolò's nach Florenz. Sie weicht von dem florentinischen Typus ab und nähert sich dem sienesischen, dem wir auch bei Jacopo della Quercia noch sehr ähnlich begegnen, so dass Vasari's Nachricht, der Aretiner habe bei einem sienesischen Meister gelernt, durchaus nicht so unwahrscheinlich klingt wie die florentinischen Herausgeber Vasari's meinen.

Sehen wir uns aber nach diesem Typus der Bildwerke an der Kathedrale von Arezzo nun weiter unter dem Statuenschmuck des Domes zu Florenz um, wo der Bildhauer seit Beginn der neunziger Jahre urkundlich beschäftigt ward, da überrascht uns eine seiner Gestalten, wo bisher Niemand sie gesucht hat. Am ersten Südportal, gegen den Glockenturm zu, sind an den Seiten des hohen Spitzgiebels zwei Tabernakel angebracht, in denen die Statuen des Verkündigungsengels und Maria's

[1] Phot. v. Alinari 9386.

[2] Phot. v. Alinari 9385, für das Folgende durchaus unentbehrlich.

stehen[1]. Diese Annunziata ist nach allen stilistischen Merkmalen, die wir an den Überresten in Arezzo hervorgehoben, ein Werk des Niccolò di Piero. Die Madonna erscheint auch hier als schlanke hochaufgeschossene Gestalt mit dem nämlichen Kopftuch und der Krone darauf, mit dem nämlichen eiförmigen Antlitz und dem langen gebogenen Hals, linkshin dem Engel zugewendet. In der herabhängenden Hand hält sie das Gebetbuch und erhebt die Rechte, wie demütig abwehrend, vor den Leib, mit derselben eckigen Grazie, als ob ein festes Band um die Schultern das Auslegen zu freier Gebärde hindert und den Ellenbogen herausdrängend die Beugung im rechten Winkel veranlasst. Mantel und Kleid aus weichem Stoff fallen auch hier in zahlreichen senkrechten oder querhängenden Falten herab, fliefsend und doch scharf geändert, in dem Marmor natürlich besser im ursprünglichen Charakter erhalten. Unseres Erachtens kann über den Urheber dieser Annunziata gar kein Zweifel bleiben: wer die Lünette am Dom von Arezzo gearbeitet, hat auch diese Statue in Florenz gemeifselt, und zwar sehr bald darnach.

Wäre freilich die Reihe aretinisches Werke nicht beglaubigt, so würde man diese Madonna eher für die Arbeit eines Deutschen ansprechen und ihn naturgemäfs in Gegensatz denken zu dem Italiener, der den Verkündigungsengel dazu gefertigt. Auch ich glaubte, wir hätten hier Piero di Giovanni Tedesco in Maria, und Niccolò d'Arezzo im Gabriel vor uns, wie sie auch an der Domfassade zusammengewirkt.[2] Nun aber ist die Jungfrau das Eigentum des sienisch vorgebildeten Aretiners und der Himmelsbote, der ihr gegenüber im anderen Tabernakel steht, muss wohl ein eingeborener Florentiner sein. Mit seinem klassischen Profil, seiner grofsflächigen und scharfkantigen Gewandung, seiner edlen Haltung und geschmackvollen Detailarbeit muss er auffallen durch seine Ähnlichkeit — nun, mit dem Engel in der Domopera, jener Marmorstatuette, von der wir ausgegangen, nach deren Autor wir suchen! Das ist ein florentiner Meister, der aus der reinsten Tradition italienischer Gotik erwachsen, die Vorbilder der antiken Kunst eifrig und verständnissvoll zu Rate gezogen. Daher die schöne Vereinfachung der Gewänder, die grofsen Flächen mit wirksamen Schatten und Grenzlinien, das sichere Auftreten, die zurückhaltende und doch klare Verwendung der Arme: die eine Hand rafft den Mantel während des Ausschreitens empor, während die andere, die Botschaft begleitend, bis zur Schulterhöhe erhoben ist. Auf vollem Halse neigt sich der runde Kopf ein wenig vor. Das wellige Haar ist in den Nacken zurückgeknotet. Das Antlitz zeigt genau dieselben Formen und die idealen Züge, die an Apoll erinnern, wie drüben in der

[1] Phot. Brogi 5373a.

[2] Was das zweite Domportal an der Südseite (Porta de' Canonici) angeht, dessen dekorative Einfassung wesentlich dem Piero di Giov. Tedesco gehören soll, so besteht meines Erachtens doch ein bemerkenswerter Unterschied zwischen dem Rankenwerk mit Putten an dem eigentlichen Thürrahmen einerseits und dem Blattwerk u. s. w der Thürschrägen und der Pilasterfüllung. Nur das Letztere entspricht der germanischen Gotik, die dieser »Peter Johannsen« mitbringen konnte, das Erstere scheint doch einheimisch Italienisch, Steinmetzenarbeit des Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio (?), der noch von der Schule des pisanischen Meisters (Nino?), von dem die Madonna del Fiore mit den Engeln im Tympanon und der Rundbogenschmuck herrührt, abhängig ist. Darnach wären jene Putten, die vermeintlichen Frühgeburten der Renaissance, vielmehr entartete Epigonen der antikisierenden Schultradition von Toscana! Das ist wichtig für die Frage, ob ein klassizierender Germane die Frührenaissance in Florenz eingeleitet oder nicht, sowie für die Thatsache, dass er deutsch geblieben und die Florentiner damals noch seine Gotik schätzten.

Opera, die kräftige Stirnwölbung und geradablaufende Nase, grofse Hellenenaugen, volle jugendliche Wangen, starkes Kinn und frisch geschwellte Lippen. Die Kleidung ist ebenso mit den sorgfältig gearbeiteten Besatzstreifen geziert, das wellige Haar reich und wirksam behandelt, ja die Diademspitze fehlt nicht hier wie dort.

Dieser Gabriel am ersten Südportal des Domes mit seinen schwungvoll gebogenen Flügeln gehört demselben Meister, wie die flügellose Marmorstatuette in der Opera, das glauben wir bestimmt aussprechen zu dürfen. Auch an der zugehörigen Madonna weicht nur der Kopf etwas ab, und endlich scheint am Domportal wieder der segnende Christus im grofsen Rundmedaillon des Wimperges der nämlichen Schulweise zu gehören, wenn er, reliefmäfsig flacher gehalten, auch geringer an Wert ist, als die Freifigur. Wenn wir diesen Künstler jedoch als einen Anderen bezeichnen müssen, als den Autor der Annunziata an diesem Thürgiebel und der Tympanongruppe in Arezzo, so sind wir vor dieselbe Frage gestellt, wer ist nun der richtige Niccolò di Piero Lamberti und wem gehören die übrigen sicher beglaubigten Werke zu Florenz. Hat die florentinische Tradition in der Domopera Recht oder die seiner Vaterstadt Arezzo? Oder aber, wäre doch eine Vereinigung beider Gruppen, die sich nun gegenüberstehen, möglich und denkbar?

Fragen wir jene festbeglaubigten Werke zu Florenz, so scheinen sie weder mit der einen noch mit der anderen Seite viel gemein zu haben. Leider können die sitzenden Figuren der Kirchenväter S. Gregor und S. Augustin, die ihm 1396 bestellt wurden, während der Deutsche Piero di Giovanni die Heiligen Hieronymus und Ambrosius lieferte, und was er sonst damals an kleineren Statuen für die Domfassade gearbeitet, nicht mehr zur Vergleichung herangezogen werden. Wohl aber haben wir den Evangelisten Marcus aus den Jahren 1408—1415, allerdings schon aus einer Zeit, wo bereits Donatello, Nanni d'Antonio di Banco und Bernardo Ciuffagni, die mehr oder weniger alle seine Schüler gewesen, mit ihm in Konkurrenz traten. Die sitzende Kolossalfigur, in einer dunkelen Chorkapelle des Domes aufgestellt[1]), hat doch manche Eigentümlichkeiten der früheren Weise des Aretiners beibehalten, obwohl er in Florenz augenscheinlich dem vollen Realismus, ja derber Naturtreue zustrebt. Wir sehen einen Mann von wuchtiger Stärke mit kahlgewordenem Schädel, aber noch vollem wohlgeordnetem Bartgelock, mit der geraden Nase und den hochgezogenen Brauen, die etwas zusammenzucken, in der nämlichen Winkelstellung zum Nasenrücken, mit dem zugespitzten Mund und ähnlichen kleinen Merkzeichen der alten Manier, wenn auch die ganze Bildung schwerer, knochiger und breiter geworden. Die Gewandung ist vereinfacht gegen Arezzo und gegen die erste florentinische Madonna am Domportal beim Campanile, mehr auf die Geltendmachung des Körpers berechnet; aber stellenweise kehren auch hier die überladenen Zeugmassen, doppelt und dreifach über einander drapiertes Tuch, wie die dütenförmigen Falten und die Schlangenlinien der Säume wieder, nur noch verstärkt durch aufgerollte Enden, deren schrägverlaufende Ränder wie Spiralfedern aussehen. Das Neue dagegen, das in diesem Werke zum Durchbruch kommt, — liegt es in der antikisierenden Richtung, welche den Gabriel am Domportal, wie die Verkündigung der Opera charakterisieren? Nein, ausschliefslich fast in Naturwahrheit und Leben, Wucht und Energie, welche dann schliefslich in der Verkündigung an Orsanmichele konsequent und glücklich vollendet stehen. Jedenfalls erst nach dem sitzenden Evangelisten, der 1408 begonnen ward, entstanden (1408—1410

[1]) Phot. Brogi 4914.

liefert er den Portalschmuck an Orsanmichele), beweisen diese Statuen der Maria (deren Kopf ergänzt ist) und des Gabriel auf der Matthäusnische erstaunlich genug, wie viel der alternde Meister noch von dem kraftvollen Aufstreben eines Nanni d'Antonio und Donatello zu lernen vermocht hat.[1])

Wir halten also fest, dass Niccolò di Piero den Marcus aus Macigno, die Terrakottagruppe der tronenden Madonna mit Engeln und Heiligen in Arezzo, dann die marmorne Annunziata am Portalgiebel des Domes von Florenz, — und endlich den sitzenden Marcus im Dom, wie die Verkündigung an Orsanmichele geschaffen. Fragen wir aber, welche von jenen frühen oder diesen späten Arbeiten die Veranlassung gewesen sein könnte, die Statuetten der Domopera auf den Namen des Meisters Niccolò zu taufen, so wollen weder die Einen noch die Anderen dazu genügen. Nur beim Marcus im Dome könnte die gewissenhafteste Vergleichung hier und da vereinzelte Spuren gemeinsamer Schulgewohnheit entdecken: die energischen Querfalten, die sich zwischen beiden Knieen des Sitzenden ausspannen, scheinen den Mantelfalten des Gabriel in der Opera verwandt, aber auch nicht mehr. Und dieser Anklang wird wieder aufgewogen durch die Beobachtung, dass Niccolò's Marcus am Augapfel auch die Kreislinien der Iris eingeritzt zeigt, während der antikische Kopf des Engels diesen Versuch, den Blick wiederzugeben, nicht aufweist. In dem tronenden Evangelisten hat der derbe Realismus so sehr die Oberhand, dass ihn wohl kaum Jemand unwillkürlich jenen vornehmen Marmorstatuetten eines klassisch gebildeten Gotikers vergleichen mochte.

Dagegen bleibt uns zwischen den früheren und den späteren Arbeiten des Niccolò d'Arezzo noch ein Mittelstück einzufügen. In den Jahren 1402—1408 entstand der Skulpturenschmuck des nördlichen Domportales gegen Via de' Servi, also nicht lange nach jener Madonna am Südportal, bis unmittelbar vor dem sitzenden Marcus. Hier sieht man in der That einige Engelsköpfe, die in Halbfigur aus sechseckigen Rahmen herausschauen, von augenfälliger Übereinstimmung mit den Typen der Verkündigung in der Opera. Aber die Betrachtung dieses wichtigen Mittelgliedes bereitet dem Historiker, der die Eigenart des Meisters von Arezzo bestimmt erfassen möchte, die gröfste Schwierigkeit. Wir haben es ebendeshalb bis zuletzt verschoben

[1]) Das Grabmal Alexanders V in Bologna, das Vasari dem Niccolò d'Arezzo zuschreibt, kann jedenfalls nicht als Ganzes von ihm herrühren. Nur der Sarkophag mit der Inschrift in Trecentolettern, der Jahreszahl MCCCCX und den gotischen Vierpässen daneben, wie sie an den beiden Bronzethüren des florentiner Battistero vorkommen, stammen aus dieser Zeit. Die Grabfigur selbst stimmt schon nicht mehr mit des Aretiners Weise nach 1410, sondern hat eigentlich mehr von Niccolò dell' Arca (vgl. dessen Madonna am Stadthause zu Bologna von 1478). Die dekorativen Teile jedoch, die überschlanken Franziskanerheiligen und Madonna, nebst dem Rankenwerk mit wilden Männern oben, und ebenso die wappenhaltenden Göttinnen in den Nischen unten sind durchaus oberitalienisch, aus der zweiten Hälfte des Quattrocento, d. h. sie bestätigen wohl Oretti's Nachricht, die Arbeit sei dem Medailleur Sperandio von Mantua 1482 bezahlt worden. (Vgl. übrigens dessen Medaillen.) Ebenso ist es wohl eine Verwechslung mit Niccolò dell' Arca, wenn Vasari den Aretiner in Bologna sterben lässt. Er kauft 1419 ein Grab von der florentiner Domopera, lebt aber nicht, wie die Herausgeber Vasari's meinen, bis nach 1444. Der Landsmann des Niccolò di Piero Lamberti, der am 19. Mai 1444 die Arbeiten am Bronzegitter im Dom zu Prato abschätzt, ist gewiss Niccolò di Luca Spinelli (vgl. Vol. I, p. 695). Dies wird auch in den Aggiunte, Vol. IX, p. 254, verbessert, also das Todesjahr des Niccolò di Piero um 1420 angesetzt.

und vorher versucht, uns nach beiden Seiten, nach dem Anfang und dem Ende seiner Laufbahn hin bestmöglichst zu orientieren.

Nach Ausweis der archivalischen Dokumente nämlich, die uns vorliegen,[1]) hat Niccolò di Piero Lamberti, mit dem Beinamen Pela, allerdings die plastische Ausschmückung der Thür geleitet, aber die eigentliche Ausführung der reichskulpierten Pfosten sehr bald dem Florentiner Antonio di Banco, dessen Sohn Nanni und ihren Hülfskräften überlassen, nachdem er sechs und einen halben dieser Rahmen begonnen, aber nicht vollendet hatte.[2]) Obwol man diese Zusammenarbeit Mehrerer schon längere Zeit kennt, ist doch bis jetzt kein Versuch gemacht worden, die Anteile der Einzelnen, wenigstens der namentlich aufgeführten Meister, zu unterscheiden. Unsere Aufgabe drängt uns, es zu wagen, wenn auch nur für die figürlichen Stücke, die selbständige Bedeutung beanspruchen.

Beginnen wir bei den untersten dieser sechseckig eingerahmten Engelköpfe, wo wir erwarten dürfen, links oder rechts auf den frühesten Bestandtheil des Ganzen zu stofsen, so kommt uns schon die gleichartige Zusammensetzung der Marmorplatten, aus denen die Schräge zwischen den beiden gewundenen Säulen besteht, zu Hülfe. Das erste Stück umfasst die beiden untersten Rahmen (compassi) und reicht bis an das zweite nackte Figürchen, das in rundem Blattkranz erscheint; dieser gehört mit dem folgenden Sechseck und einem geflügelten Genius im Laubwerk zum zweiten Stück. Das dritte beginnt mit der unteren Spitze des vierten Rahmens und reicht bis an die Spitze des letzten, der für sich allein vor der oberen Randung des Pilasters abschneidet. Die linke Seite besteht dagegen nur aus drei Marmorplatten, d. h. die unterste enthält zwei Sechsecke und ein Blattwerk dazwischen, die zweite zwei solche Laubkränze und zwei Engel, die dritte oben ein Stück des Rankengewindes und einen festen Rahmen. — Rechts in dem untersten Werkstück begegnen uns zwei Engelsköpfe,[3]) deren Typus von dem zur Linken deutlich abweicht, und auch in der Behandlung der Hände, der Gewandung u. s. w. zeigen sich mancherlei Differenzen. Ziehen wir, um Niccolò d'Arezzo zu finden, daneben die Köpfe zu Rat, die wir in seinen früheren Werken kennen gelernt, so bieten sich die Engel im Tympanon des Domportales von Arezzo zunächst zur Vergleichung an. Unläugbare Ähnlichkeit springt in die Augen, auch mit dem Schnitt der Heiligengesichter. Wir brauchen unsere Worte von oben nur zu wiederholen, um auch diese Engel am Nordportal zu charakterisieren; am besten eignet sich der zweite Kopf (4957). Ein längliches Oval mit runder Stirn, etwas hochgezogenen, gerade verlaufenden Brauen über enggeschlitzten Mandelaugen, mit feiner Nase, schmalen, leise zugespitzten Lippen, weicher Wangenlinie und zartem Kinn. Diesem Typus entsprechend gleicht auch die

---

[1]) Bei H. Semper, die Vorläufer Donatello's, Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1870 S. 58 f. und Donatello, Wien 1878 p. 299 f.

[2]) Im Dezember 1407 werden dem Antonio di Banco und seinem Sohn Nanni die Preise für die verschiedenen Teile der Skulpturarbeit fixiert, gelegentlich der ersten Zahlung. — Am 31. April 1408 tritt Niccolò d'Arezzo ganz von der Arbeit zurück. Es heifst »Nicolao vocato Pela . . . ab laboreriis et fogliamis et sex compassibus et dimidio . . . per dictum Nicolaum principiatis et inceptis que dictus Nicolaus non prosequitur«. Die Thürpfosten enthalten aber zehn solcher Kompasse und der Thürsturz noch ein ähnliches Mittelstück mit der Halbfigur des Heilandes, gar nicht zu reden von den sieben Rahmen der Bogenlaibung.

[3]) Brogi 4958, 4957.

einfache, weich fliefsende Gewandung der etwas unruhiger durchfurchten Terrakotta in Arezzo, wie der marmornen Madonnenstatue, die wir am vorderen Südportal des florentiner Domes nachgewiesen, d. h. dem nächst vorangegangenen, um 1400 anzusetzenden Werke des Meisters Niccolò di Piero. Dem zweiten Engel des rechten Pfostens verglichen erscheint der erste darunter nur etwas frischer belebt, der bestens sichtbaren Stelle zu lieb weicher durchgeführt. Beiden ähnelt aber an der nämlichen Seite noch der letzte Kopf zuoberst unter dem Pfeilerkapitäl (4954). Hier sind der Entfernung wegen alle Züge vergröfsert, die entscheidenden Linien verschärft, während der Ausdruck zurücktritt. Doch die ganze Bildung des Kopfes ist breiter, runder geworden, und erscheint deshalb klassischer; aber auch das Haar bauscht sich stärker aus, in regelmäfsige Locken geteilt, deren Ende sich aufrollt, und gemahnt bereits deutlich an den üppigen Haarwulst des Gabriel an Orsanmichele. Alle drei Engel haben sehr hübsche, zart gearbeitete Hände vor denen der anderen Seite voraus, aber die langfingerigen des obersten sind wieder den ersten überlegen. — Die beiden Halbfiguren, die sich an demselben Pfosten, zwischen dem zweiten und dem fünften Rahmen befinden, weichen auffallend ab, sowohl von den drei zusammengehörigen Stücken, die wir soeben betrachtet, als auch unter sich. Sie sind ungeschickter in den Rahmen gebracht: der Eine stöfst sich daran, der Andere neigt den hochstirnigen Kopf weiter vor. Doch gleicht der Typus des Vorletzten (4955) noch mehr der Madonna in Arezzo, während seine knochenlos krallenden Finger und die weiter geöffneten Augen ohne Pupille, wie auch das Kleid wohl die Mitwirkung eines Fremden beweisen, und das rohe Kind im benachbarten Rankenwerk darüber doch nur einem Steinmetzen gehören kann. Der mittelste der fünf Engel (4956) ist nicht minder derb, im Gesicht durch Falten um die Nase und den obendrein schief vorgeschobenen Mund entstellt; auf dem Kopfe sitzt die dreieckige Spitze des Diadems, die Schriftrolle legt sich rund um die Hand, so dass eine tiefschattende Höhlung herausgearbeitet werden musste. Die beiden zugehörigen nackten Figürchen im Laubgewinde, ein geflügelter Genius und besonders eine vom Rücken gesehene Gestalt verraten, wie der Kopf des Engels, realistisches Naturstudium mehr als antiken Schönheitssinn, der in der halbbekleideten Frauengestalt zwischen den ersten beiden Köpfen so reizvoll hervorleuchtet. Im Gegenteil, man wird an verwandte Derbheiten im benachbarten Zierwerk des eigentlichen Thürrahmens erinnert, wo sogar nackte Halbfiguren vom selben Typus, wenn auch ganz steinmetzenmäfsig, auftauchen.

An der linken Seite gehören wieder die beiden untersten Engel wie äufserlich so innerlich zusammen (4953 u. 4952). Sie sind ähnlich in den Rahmen komponiert wie die beiden gegenüber, weichen aber im Typus der Köpfe, in der Bildung der Hände, wie im Ausdruck völlig von diesen ab. Die Stirnen sind breiter, die Gesichter nicht länglich oval, sondern von der umfangreichen Schädelbasis bis zum Kinn fast dreieckig zugespitzt. Die Augen öffnen sich grofs und blicken lebhaft, die Nasen sind kräftiger und schwellen die Flügel, die Lippen voll und nicht fest geschlossen. Das Atmen des Lebens war diesem Künstler Bedürfnis. Er bildet die Hände starkknochig, männlich, so dass wir auch, wo sie noch nicht durchgeführt sind, an den jugendlichen Donatello erinnert werden.[1]) Dazwischen aber erblickt man im Blätter-

[1]) Ich denke dabei besonders an den fraglichen Giannozzo Manetti im Dome, der doch dem einen Prophetenfigürchen der Porta della Mandorla und dem David mit der Schleuder zu nah verwandt ist, als dass man so einfach sagen dürfte, er gehöre nicht Donatello, sondern Nanni d'Antonio, wie man sonst wohl geneigt wäre.

kranz einen nackten Herkules mit dem Löwenfell über dem linken Arm, wahrscheinlich mit einer Keule in der abgebrochenen Rechten, und diese nach antikem Vorbild gegebene Gestalt ist so fein naturalistisch empfunden, so intim im Sinne des Quattrocento behandelt, dass wir nur einen bedeutenden Bildner dieses kleinen Meisterwerkes fähig halten. Ist es nicht Donatello, so kann es nur sein Gesinnungsgenosse Nanni d'Antonio sein, und trotz einseitiger Beschädigung des Kopfes entdeckt man in der That überraschende Ähnlichkeit mit einem seiner vier Heiligen in gemeinsamer Nische an Orsanmichele.

Die beiden folgenden Engel (4951, 4950) sind wieder ein gleichgeartetes Paar, das schon dadurch auffällt, dass die Augen ohne Einritzung der Iris und Pupille, also blicklos sind, wie die gegenüber stehenden. Alle Formen sind schärfer umrissen, kantiger, ja eckig behandelt, so das Kinn, die Mundwinkel, die Nasenflügel, so auch die Gelenke der Finger, deren Nägel platt und breit sind. Demgemäfs fallen auch die Haare, die Federn der Schwingen und die Falten des Überwurfes schematischer und lebloser aus. Das Alles wäre aber noch mit ähnlichen Erscheinungen beim S. Eligio an Orsanmichele wohl vereinbar. Ihnen ist der Christus in dem oberflächlich gearbeiteten Mittelstück des Thürsturzes verwandt, und die nackten Halbfiguren mythologischer Wesen, die Kämpfe des Herkules im Rankenwerk, haben, obgleich roher, doch vieles mit ihnen gemeinsam. Endlich scheint die Bogenlaibung an dieser Seite die bezeichnete Manier bis zur Schroffheit zu steigern, teils der Wirkung aus gröfserer Entfernung wegen, denn alle Formen treten mehr heraus, alle Furchen sind tiefer, die Locken gar wie aus Metalldraht (4942 ff.), teils aber auch dem eigensten Geschmack des Künstlers zufolge, denn der Typus ist ältlicher, die Augenbrauen schräg gestellt, die geblähten Nüstern von einer Hautfalte begleitet, die Oberlippe etwas heraufgezogen, wie bei einer unangenehmen Geruchsempfindung: lauter Dinge, die wir an den späteren Arbeiten eines Bildhauers beobachten, der aus dieser Schule hervorgegangen sein muss: ich meine Bernardo di Piero Ciuffagni. Sein sitzender Matthäus mit den schläfrigen Augen, der klumpigen Nase und dem harten Mund, der lange genug für den Evangelisten des Nanni di Banco gehalten worden,[1]) sowie sein langbärtiger kahlköpfiger Prophet Jesajas und sein König David mit Krone und Psalter im Dome haben allesamt diese Eigenschaften mehr oder minder aufzuweisen. Daneben zeigen sie, wie auch der Josua am Campanile, dessen Kopf im Sinne Donatello's überarbeitet ward, viele Schulgewohnheiten des Niccolò d'Arezzo, so dass es sehr nahe liegt, diesen Gehülfen damals schon an dem Nordportal zu suchen, dessen letzte bekrönende Statue ihm ebenfalls gehört.

Der fünfte Rahmen des linken Pfostens (4949) enthält dagegen einen schönen Engel, der sich im Typus des Kopfes dem Gegenstück rechts oben, in der Behandlung der lebhaft blickenden Augen, des schwellenden Mundes wie der kräftigen Hände wieder den beiden untersten Stücken dieser linken Seite vergleichen darf. Die Gewandung zeigt eine andere Gewohnheit als die des Niccolò d'Arezzo; sie ist bei aller Einfachheit lebendig, schwungvoll, man möchte sagen malerisch hingeworfen. Trotz aller Verwandtschaft mit den Köpfen des Aretiners kann die Arbeit doch nicht von ihm sein. Es geht ein Hauch klassischer Schönheit durch diese Erscheinung

---

[1]) Vgl. m. Donatello, Breslau 1886 p. 7, mit Cicerone 1884 p. 346. Photogr. von Brogi 4912, Josua 5336, Jesajas 4905 (ich stimme Bode's Vermutung bei, dass diese Statue nicht der Ezechias des Nanni di Banco sei), David 4936 (besonders wichtig zum Vergleich mit dem Engel 4942).

eines begeisterten Himmelsboten. Und zu dem nämlichen Werkstück gehört ja die kleine Figur im nächsten Blätterrahmen. Da steht ein geigender Apoll ganz nackt, mit deutlicher Anlehnung an ein antikes Vorbild, und doch zaghaft, etwas leer in Behandlung des Körpers, völlig verschieden von dem Herkules drunten mit dem Löwenfell. Derselbe geigende Gott taucht aus den Blüten der Steinmetzenzier, oben in der Ecke der Thüreinfassung auf, und die ganze mythologische Schaar dieser Hälfte steht im Gegensatz zu den gotisch langgefiederten und spatzenähnlichen Putten des Niccolò d'Arezzo, der offenbar die Ausführung der rechten Hälfte begonnen hat.

Sehen wir diesen Apoll an und das klassische Profil des Engels, der übrigens technisch viel mit dem obersten rechts gemein hat, so erkennen wir einen Schönheitsdurstigen auf den Spuren der Antike. Es ist offenbar ein gotisch geschulter, aber von eifriger Verehrung für die heidnischen Götterideale erfüllter Florentiner, der hier mit Niccolò d'Arezzo friedlich zusammenarbeitet, vielleicht stellenweise nur vollendet, was dieser anlegt, und doch in völlig anderen Bahnen wandelt. Er bleibt ein Idealist vom reinsten Wasser, ein echter Gotiker, dem die Nacktheit des Leibes die Augen schliefst, während der Aretiner in Florenz Schritt für Schritt mehr der Wirklichkeitstreue huldigt, welche durch Donatello bald den Sieg gewann.

Wer ist dieser Letzte, der uns zu nennen übrig bleibt? Ist es nicht derselbe, der schon der Annunziata Niccolò's auf dem Südportal den gotisch-klassischen Verkündigungsengel gegenübergestellt? Ist es nicht der Urheber des Gabriel in der Domopera, in dem sich ebenso mittelalterlich-kirchliche Frömmigkeit mit gotischer Gewohnheit und antikem Schönheitssinn verquickt? Von Namen bleibt uns nur Antonio di Banco übrig. Wäre es zu kühn, den geachteten Steinmetzen, dem man anvertraut, was Niccolò d'Arezzo unvollendet liegen liefs, den man später sogar (1414) zum Caputmagister des Dombaues erhob, — und vor allen Dingen den Lehrer seines Sohnes Nanni, als einen der feinsten Bildhauer in die florentinische Uebergangszeit einzuführen? Nehmen wir einmal an, er habe hier am Nordportal die beiden obersten Engel vollendet, bei dem einen die Vorarbeit des Niccolò d'Arezzo, bei dem anderen die seines Sohnes Nanni benutzend, — so würde sich die letzte Schwierigkeit lösen, die uns die Verkündigung der Domopera bereitet. Der Kopf der Madonna hat eine derbere und doch geschmeidigere Behandlung, mehr von der intimen Empfindung der Quattrocentisten gegenüber der antikisierenden Weise des Gabrielkopfes, der apollinisch, musenähnlich genannt ward. Auch bei den Putten des Rankenwerks (vgl. 4960) am Domportal kommt diese weiche Derbheit vor, die der Hand seines Sohnes Nanni zeitweilig eigen ist. Nur als Arbeit Antonio's fänden die langfingerigen, zarten, ausdrucksvollen Hände dieser Marmorstatuetten ihre Erklärung, die doch so eng mit dem Gabriel am südlichen Domportal zusammengehören

Natürlich kann der Name Antonio di Banco, mit dem man bisher überhaupt keine Vorstellung von seinem künstlerischen Wesen verbunden hatte, nur hypothetisch ausgesprochen werden; aber die Annahme, Antonio habe diese Verkündigung in der Domopera geschaffen und bei der Madonna seinem hochbegabten Sohne, dessen Empfindungsweise doch schon die der jüngeren Generation ist, mitzuwirken gestattet, würde manches erklären, das uns heute noch, besonders vor den Statuen an Orsanmichele, befremdet oder wohl gar zu Zweifeln anregt. Ist Antonio der Verehrer antiker Schönheit mit ihrer mafsvollen Ruhe und ihrer regelmäfsigen Faltengebung, die ihn aus gotischer Schulmanier befreit und zu einer so geschmackvollen Leistung befähigt, wie diese Marmorstatuetten auch neben Lorenzo Ghiberti genannt werden dürfen, — nun, so erklärt sich eben daraus die etwas zahme Eleganz, die

Regelmäfsigkeit und Sorgfalt in den Gewändern, die uns bei der einen Hälfte der Statuen an Orsanmichele, besonders am hl. Eligius und den beiden hinteren Gestalten der Vierzahl in einer Nische auffallen, während die anderen schon die malerische Breite, Flüssigkeit, ja eine gewisse Nachlässigkeit natürlichen Gehabens mit Donatello's Sinnesart teilen. Wir haben den allmählichen Ausgleich zwischen dem klassisch idealen Streben des Vaters und dem realistischen Geist des Quattrocento im Sohne vor uns, sei es, dass beide anfangs noch zusammen gearbeitet, wie Lorenzo Ghiberti mit seinem Vater Bartoluccio auch, oder dass Nanni selbst erst durch die Übung des Schaffens zum Bewusstsein seines eigensten Wollens durchdrang. Jedenfalls aber hätten wir die Reihenfolge der Arbeiten an Orsanmichele nun so zu denken: S. Eligio als den ersten, dann die Nische mit den vier Heiligen, wo sich die Wandlung vor unseren Augen vollzieht, und endlich S. Filippus, wo die Wirklichkeitstreue sogar mit einem Anflug bäurischer Plumpheit auftritt. Diesem Gang entsprechen auch die reliefartigen Halbfiguren in den Nischengiebeln, die sehr beachtenswert sind zum Verständnis des herrlichen Giebelschmucks der Porta della Mandorla, mit dem Nanni's künstlerische Laufbahn abschliefst. Es ist eine schnelle reiche Entwicklung, die der begabte, nur allzu früh gestorbene Künstler durchmacht, so voll von Wandlungen, wie es eben nur in einer kühn fortschreitenden Übergangszeit wie diese ersten Jahrzehnte des Quattrocento möglich war. Und doch ist natürlicher Zusammenhang, mannigfache Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen Erscheinungen überall. Man vergleiche nur den Kopf seines S. Lò mit dem seines S. Luca im Dome, die Gewandung des hl. Bischofs mit der Maria's in der Domopera und der des knieenden Thomas im Relief des Portalgiebels, vergleiche von den vier Heiligen, die zusammen stehen, den zweiten links mit dem Herkules im Rankenwerk und seine Manteldrapierung mit den Engelkleidern an der Bogenlaibung desselben Portales, den prächtigen Apostel zuäusserst rechts in der Nische endlich mit dem Madonnenkopf in der Opera, und sein weiches Faltengehänge mit dem des S. Lò und dem des S. Luca, um die Einheitlichkeit dieser Entwicklung festzuhalten.

So haben wir an die Stelle eines fragwürdigen Namens drei greifbare künstlerische Individualitäten zu setzen versucht, und so problematisch dieser Gewinn auch vorerst noch scheinen mag, so darf man doch glauben, es seien drei lebensfähige Gestalten, welche den weiten Abstand zwischen Lorenzo Ghiberti und Donatello in natürlicher Überleitung auszufüllen vermöchten. Donatello am nächsten steht Niccolò d'Arezzo, der in Florenz sich schnell zum vollen Realismus bekehrt, — Ghiberti am nächsten steht der Schöpfer der Verkündigung in der Domopera und des Engel Gabriel am Südportal, unser Antonio di Banco, und zwischen beiden in der Mitte der frische Nanni, der zwischen der Schönheit seines Vaters und der Derbheit des Aretiners glücklich zu vermitteln weifs. Jedenfalls haben wir Niccolò d'Arezzo und Nanni d'Antonio, daneben auch Bernardo Ciuffagni besser kennen gelernt als bisher, und ausserdem ganz unerwartet dem Andrea Pisano ein schönes Zeugenpaar erworben.

ÜBER PIETRO TESTA UND ANSELM FEUERBACH

VON R. VISCHER

Dass viele Künstler unserer Zeit in einem engen Verhältnis zur Spätrenaissance stehen, ist eine Thatsache, die sich gar häufig fühlbar macht. Die Ausstellungen der drei letzten Jahrzehnte liefsen mehr und mehr erkennen, wie stark unser Bildsinn auf die Muster aus dem XVII und XVIII Jahrhundert angewiesen ist, und man könnte wohl eine ziemlich lange Liste anlegen, worin neben neuen Namen die hinzugehörigen alten jener Periode stehen. Die Kämpfe gegen den »Zopf«, die antikisierenden, dann die romantischen Tendenzen, welche letztere sich zur altdeutschen und altitalienischen Kunst zurückwandten, endlich auch die mehr modernen und der Wirklichkeit näher kommenden, aber in ihrem Können doch wesentlich beschränkten Bestrebungen, welche hierauf hervortraten, hatten einen Umschwung herausgefordert, dessen Recht nachzuweisen heutzutage überflüssig ist. Die Überlieferung der Technik hatte eine schlimme Unterbrechung erfahren, das künstlerische Darstellungsvermögen war gewaltsam zurückgeschraubt, in abstrakte Einseitigkeit gebannt, der Sinn für reiches Zusammenfluten von Formen und Farben, leichte und mannigfaltige Bewegtheit abgestumpft. Von Neuem musste man wieder den Weg in jene Gebiete suchen, welche von den grofsen Meistern der Spätrenaissance bereits erobert waren, und um so begreiflicher ist die heutige Bewunderung derselben.

Merkwürdig ist nun aber, wie auch die ersten Vorläufer der klassizistischen Bewegung, wie N. Poussin und seine Nachfolger, auf einige Künstler wirkten, die gleich ihnen sich zu höheren Stoffkreisen erhoben und monumentale Kompositionen schufen.

Das Verhältnis der letzteren zu jenen Vorgängern macht fast den Eindruck einer Art von Versöhnung zwischen den früheren antikisierenden und den neuesten Neigungen, welche an dem ganzen überströmenden Reichtum der Spätrenaissance Teil haben wollen. Unter jenen, obschon nicht laut, so doch höchlich geschätzten Frühklassizisten wäre wohl auch G. Lairesse zu bemerken; das Kolorit und die Gruppenbildung in einigen Gemälden von ihm (Mainz, Augsburg) erwecken z. B. die Vermutung eines Einflusses auf A. Feuerbach. Diesen muss aber andererseits — wie ich zufällig beim Ordnen einer Kupferstichsammlung entdeckte und im Folgenden überzeugend nachzuweisen hoffe — besonders Pietro Testa gefesselt haben, ein sonst wenig beachteter Maler, dessen düster grofsartige Kompositionen überhaupt etwas haben, was mitunter in Gemälden Feuerbachs anzuklingen scheint.

Pietro Testa, genannt il Lucchesino, ist nach Baldinucci a. 1611 in Lucca geboren, nach Lanzi a. 1617. Er soll dort bei dem Maler Pietro Paolini in die Lehre gegangen sein und sich dann in Rom unter Dominichino und Pietro da Cortona

weiter ausgebildet haben. Er wird als ein armer, scheuer und verfinsterter Sonderling geschildert, der sich a. 1650 im Tiber ertränkt habe. Dies entnehme ich — in Ermangelung von anderer Litteratur — dem Künstlerlexikon von Nagler. Auch eine Stelle in der Charakterisierung des Künstlers mag daraus angeführt sein: »Besonders unklar, wie im Traum komponiert sind seine Allegorien, an deren Erklärung der Kommentator Hogarths scheitern würde. — Solche Allegorien, wie sie sich vor ihm finden, sieht man nur im bösen Traum«. Dagegen ist aber zu sagen, dass eben in diesem traumartigen Charakter seiner Kompositionen ihr Vorzug, ihre eigentümliche, stimmungsvoll ergreifende Kraft liegt.

Seine Gemälde in Lucca und Rom sind mir nicht bekannt, wohl aber seine Radierungen. Nach den letzteren scheint er stärksten Einfluss von N. Poussin und überdies Berührungen von Ribera und Salvator Rosa erfahren zu haben. Sie zeugen von einer seltsamen, fremdartigen Phantasie und meist von einem sehr ausgesprochenen Sinn für typische Bildmäfsigkeit. Überhaupt wird dieser Künstler mit Unrecht übersehen und Manches von seiner Hand wäre würdig voller Anerkennung, z. B. die heldenhafte Gewalt in der Darstellung des von Achill geschleiften Hektor (Bartsch 22), oder die tief empfundene Gruppe der Begrüfsung im Bilde vom verlornen Sohn (Bartsch 8), oder das von seinem Anverwandten Giovanni Cesare Testa reproduzierte Blatt: die Erziehung des jungen Achilles durch die Centauren (Bartsch 10). Im letzteren ist die Gruppe, welche den Unterricht im Leierspiel darstellt, bei aller manierierten Übertreibung von einer wahrhaft erhabenen, tief in den Sinn sich einprägenden Phänomenalität, und diese Gruppe allein, sofern wir sie als eine unabhängige Schöpfung von Pietro betrachten dürfen, würde hinreichen, um uns von seinem Talent einen grofsen Begriff zu geben.

Doch ich möchte hier eigentlich nur eine Komposition hervorheben, welche von A. Feuerbach unverkennbar zu seinem Gastmahl Plato's benutzt worden ist.[1]) Die Mitte dieser Radierung von P. Testa nehmen die Gäste Agathons ein: Sokrates, Phädrus, Pausanias, Eryximachus und Aristophanes, meist liegend und auf die Tafel gelehnt. Zu äufserst links sitzt Agathon. Er begrüfst Alcibiades, welcher soeben nackt, Tambourin spielend, in trunken schlaffer, aber rhythmischer Bewegung hereintritt. Rechts sind drei Diener beschäftigt. Links in halber Höhe steht: Vina, dapes onerant animos, sapientia nutrit; unten: Illustrissimo atque Ornatissimo D. D. Fabritio Cellesio Equiti S. Stephani. In symposio de Amore disserentes, te Virtutis amantem, vocant Conuiuam. Ars mea muta est; tuas recitabit laudes, siue Socrates, siue Alicibiades. Vale. T. D. additissimus Petrus Testa 1648.

Vergleichen wir nun diese Radierung mit dem Gemälde von Feuerbach, so erhellt alsbald die Übereinstimmung in der Wahl des Moments und in der allgemeinen Anlage der Gruppenbildung. Der Umriss der letzteren stellt in beiden Fällen drei Erhebungen dar, und der Unterschied besteht fast nur darin, dass im Bilde Feuerbachs die Mittelpyramide durch die hier stehende Gestalt Agathons höher gestreckt ist und dass ihre Schenkel gleichsam in zwei Schleifen verlaufen, welche links durch

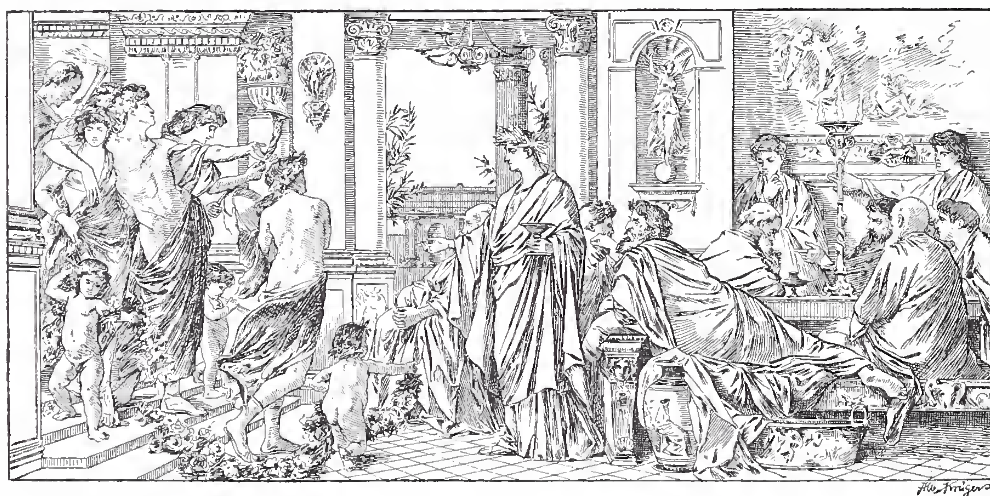
---

[1]) Feuerbach hat diesen Gegenstand zweimal gemalt, a. 1869 und a. 1873. Die erste Darstellung desselben ist mir nicht mehr genau erinnerlich; dagegen hatte ich von der zweiten, im Wesentlichen der ersten entsprechenden, aber reicheren Darstellung, welche sich in der Berliner National-Galerie befindet, eine Photographie, welche mir zur näheren Vergleichung mit der Radierung Testa's diente.

Alcibiades und seine (in P. Testa's Radierung fehlende) Begleitung, rechts durch einen Teil der Gäste gebildet werden (welche nicht so eng zusammengerückt sind wie bei



Testa). — Aber auch im Einzelnen finden sich unzweifelhafte Übereinstimmungen Im Bilde Feuerbachs hat der schöne, hinter Agathon in bequemer Lage dem An-



kömmling zugewendete Mann sein Vorbild an einer, allerdings nicht so edel gearteten, aber ganz ähnlich daliegenden Gestalt, welche die Mitte von Testa's Komposition

bildet. Auch die abschliefsende Rückwand mit dem Ausblick inmitten findet sich in Feuerbachs Gemälde, wiewohl in veränderter Form, und derselbe benutzt in ähnlicher Weise Amphoren zur Ausfüllung der Unterseite des Vordergrundes.

Es ist selbstverständlich, dass ich damit Feuerbach nicht eines Plagiates beschuldigen will. Wer wollte es auch nicht schätzen, wie geistvoll die bezeichneten Motive jenes merkwürdigen Vorgängers von ihm verwertet und weiter entwickelt wurden und wie hoch er denselben in Manchem übertraf durch Züge, die nur seiner Muse eigen sind!

JUAN DE FLANDES

EIN NIEDERLÄNDISCHER HOFMALER ISABELLA DER KATHOLISCHEN

VON C. JUSTI

Isabella die Katholische hatte neben Malern ihrer Nation, wie Antonio del Rincon und Francisco Chacon aus Toledo auch mehrere Niederländer in fester Anstellung an ihrem Hof. Ihre Vornamen sind neuerdings aus Zahlungseintragungen in den Akten der Casa Real bekannt geworden. Seit dem Jahre 1492 stehen *Melchior Aleman* und *Michel Flamenco* in ihren Diensten; ersterer erhielt bis zum Jahre 1501 50 000 maravedis (133⅓ Dukaten); Michel, der seine Stelle bis zu ihrem Tode behielt, liefs König Ferdinand viel später (1515) eine Nachzahlung von 116 666 maravedis machen; und am 8. März 1498 wird *Juan de Flandes* angestellt mit 30 000 Jahrgehalt; auch er wird in den Registern bis zum Jahre 1504 fortgeführt.[1]) Ihre Zunamen werden nirgends genannt.

Den ersten Anstofs dieses Zuzugs niederländischer Maler am Hof der Reyes católicos gab vielleicht die Gesandtschaft Erzherzog Maximilians und des Bastards von Burgund, welche im Jahre 1488 in Valladolid erschien und dort vierzig Tage lang aufs glänzendste unterhalten wurde. Der Sohn des Kaisers wollte die spanischen Herrscher zu einem Bündnis gegen Karl VIII von Frankreich bewegen, dessen Zweck war, die von Ludwig XI gewonnenen Teile des burgundischen Erbes zurückzubekommen. Er bewarb sich auch um die Hand der Infantin Isabella, und für seinen Sohn Philipp um die der Infantin Joana. Nur die letztere Verbindung kam einige Jahre später zu stande.

Von keinem dieser nordländischen Maler ist bis jetzt ein Werk nachgewiesen worden. Unter den mehr als fünfthalb Hundert Tafeln, Leinwandbildern und

---

[1]) Zarco del Valle, Documentos inéditos. Madrid 1870. I, 55. 331f. 315ff., wo Chacon zu ihrem Oberhofmaler (pintor mayor) ernannt wird, den 21. Dezember 1480. P. Madrazo, Viage artístico. Barcelona 1884. 18f. Mychel Flamenco, pintor que fué de la reina nuestra señora que aya santa gloria. Cédula vom 7. September 1515.

Retablos, welche die noch unveröffentlichten Inventare der Isabella aus den Jahren 1499, 1503—1505 aufführen, scheinen, aus den freilich dürftigen Beschreibungen zu schliefsen, viele flandrische Sachen enthalten zu sein. Aber aufser in zwei Fällen fehlen die Künstlernamen, und es ist mir nicht gelungen, auch nur vermutungsweise unter so vielen ein bekanntes Stück wieder zu erkennen, mit einer Ausnahme.

Die Königin († 26. November 1504) hatte in ihrem Testamente [1]) verfügt, dass zur Zahlung ihrer Schulden, zur Ausführung ihrer letztwilligen Bestimmungen und namentlich für den Bau ihrer Begräbniskapelle in Granada, der *capilla real*, ihr sämtlicher Privatbesitz, Garderobe, Juwelen, Mobiliar »vertheilt« werden sollte, mit Ausnahme der Ausstattung (ornamentos) ihrer Kapelle, welche sie der Kathedrale von Granada schenkte. Demgemäfs wurde denn auch von den Testamentsvollstreckern schon im Jahre 1505 (am 26. Februar und 13. März) eine grofse Zahl von Gemälden an den Erzbischof Talavera von Granada geschickt, darunter einige nicht bezeichnete von jenem Michel. In der That befindet sich dort noch aufser mehreren Trümmern ein grofses flandrisches Triptychon, die Kreuzabnahme, nebst Kreuzigung und Auferstehung, ein unzweifelhaftes, treffliches Werk des *Dierick Bouts*. Aber weder dieses noch das Bild der heiligen Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei Engeln, noch das Reisealtärchen und das kleine Diptychon in der Sakristei mit der Anbetung des Kindes und dem heiligen Hieronymus, noch ein Christuskopf in der Art des Jan van Eyck u. a. werden in dem Verzeichnisse erwähnt.

Von einem Meister Michiel befanden sich mehrere Stücke im Besitz der Regentin der Niederlande *Margarethe*, der Tochter Maximilians. Sie war im Februar 1497 nach Spanien gekommen, um sich mit dem Kronprinzen Don Juan zu vermählen, der aber schon am 4. Oktober dieses Jahres starb. Es waren mehrere kleine Bildnisse: die Königin Isabella in ihrem dreifsigsten Jahre (1481); deren gleichnamige Tochter, Gemahlin König Alphons' von Portugal, ein Diptychon, U. L. F. mit Johannes und Magdalena, diese mit den Zügen des Prinzen Juan und der Margarethe; und das Bildnis eines späteren Hofbeamten *(contrerolleur)* der letzteren, Charles Oursson, eines Savoyarden, der schon zu Lebzeiten ihres zweiten Gemahls, Philibert von Savoyen, in ihren Diensten stand.[2]) Die Personen dieser Bildnisse, welche nur in Spanien und in Flandern gemalt sein können, machen sehr wahrscheinlich, dass der Michel des spanischen Hofs derselbe Michiel Zittoz war, welchem Margarethe am 23. März 1515 von ihrem Schatzmeister Diego Flores zwanzig *philippus d'or* auszahlen lässt; wofür, sollte weder damals noch später gesagt werden.[3]) Wahrscheinlich steht jene Auszahlung seiner Rückstände durch Ferdinand mit diesem Gnadengeschenk in Zusammenhang, beziehungsweise mit seiner Rückkehr aus Spanien in die Heimat.

Margarethe besafs ferner von ihm eine kleine Madonna mit dem schlafenden Kinde, und »ihre Horen sprechend«, das sie ihren Liebling (*mignonne)* nannte.[4]) Ein Bildchen, 40 cm hoch, 31 breit, welches zu dieser Beschreibung und zu der Zeit stimmt, befindet sich in dem Vestibül der Kirche S. Maria de la Oliva zu *Lebrija* in der Provinz Sevilla, hinter Glas, in einem reichen Barockrahmen. Die

---

[1]) D. J. Dormer, Discursos varios de Historia. Zaragoza 1683. 360.

[2]) Le Glay, Correspondance de Maximilien et de Marguerite. Paris 1839. II, 481.

[3]) Les anciens peintres flamands etc. trad. p. Delapierre. Bruxelles 1865. II, CCCXI.

[4]) Une autre petite Nostre-Dame disant ses heures; faicte de la main de Michiel, que Madame appelle sa mignonne, et le petit Dieu dort. Le Glay a. a. O.

Madonna ist sehr kindlich, das nackte Kind ist auf ihrem Arm eingeschlummert; sein Köpfchen ruht an ihrer Brust; sie hält die Hand in dem auf der Brüstung liegenden Büchlein. Ihre Stirn ist hoch, die Nase oben breit und leicht gebogen, die Augen grofs und lang, der Hals fein; die Hände in schönen fliefsenden Linien und ohne Bezeichnung der Gelenke. Der Ton ist warm, die Behandlung breit.

Endlich schreibt das Inventar dem Michiel noch zwei Bildchen der Himmelfahrt Christi und der Maria zu, die zu einem Diptychon vereinigt waren, ursprünglich aber zu einer sehr umfangreichen Serie von der Hand eines anderen Meisters gehört hatten. [1])

DIE FÜNFZEHN TAFELN IM KÖNIGLICHEN PALAST ZU MADRID

Diese Serie ist der Gegenstand des gegenwärtigen Artikels. Es sind die einzigen Nummern aus dem Inventar der Isabella, die noch heute, wenn auch nicht mehr vollständig, nachzuweisen sind. Dieses Werk hat seit jenen Tagen viele Wanderungen und Wandlungen durchgemacht. Den ältesten Zustand beschreibt die im Jahre nach dem Tod der Königin, am 23. Februar 1505, aufgestellte Taxation von in Toro befindlichen Gemälden.[2]) Damals befanden sich in einem Schrank *(armario)* 46 kleine Tafeln von gleicher Gröfse, mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria, vom englischen Grufs bis zur Himmelfahrt und dem jüngsten Gericht. Das folgende Verzeichnis giebt selbige nach der Zeitfolge, die Aufzählung im Inventar ist ohne Ordnung. Da der Abdruck der späteren Verzeichnisse, welche die Folge nach ihrer teilweisen Zerstreuung und Verstümmelung enthalten, zuviel Raum wegnehmen, auch nicht nötig sein dürfte, so habe ich die bei den folgenden Käufern und Besitzern vorkommenden Nummern durch Buchstaben bezeichnet: D = Marquesa von Denia, F = Diego Flores, M = Margarethe von Oesterreich, P = Philipp II und III, E = Escorial. Die Zahl bezeichnet die erste Schätzung, nach Dukaten; der Dukaten der Isabella beträgt 375 maravedis oder 11 Realen.

	Taxe	1505	1524	1600	Jetzt
1. Die Verkündigung	3½	D			
2. Die Heimsuchung	5	F			
3. Die Geburt Christi	4	F			
4. Die heiligen drei Könige	5	D			
5. Die Darstellung im Tempel	5	F			
6. Die Flucht	4	F			
7 Der Knabe Jesus im Tempel	5	F			
8. Die Taufe	4	F	M	P	
9. Die Versuchung	4	F	M	P	
10. Die Hochzeit zu Cana	4	F	M	P	
11. Die Samariterin	4	A			
12. Der Sturm auf dem See	3	F	M	P	E

[1]) Ung double tableaul de la main de Michiel de l'Assumpcion de Nostre-Seigneur et de celle de Nostre-Dame, qui a une coustode couverte de cuyr. a. a. O.

[2]) Simancas, contaduria mayor, 1ª época. Legajo 192, fol. 20. Estan en un armario todas estas tablicas yguales todas que son las siguentes = la fuyda de egito vale quatro ducados etc.

		Taxe	1505	1524	1600	Jetzt
13.	Die Bufse der Magdalena	4½	F	M	P	E
14.	Das cananäische Weib	4		M	P	E
15.	Die Speisung der Fünftausend	5	F	M	P	E
16.	Die Verklärung	4	F	M	P	E
17.	Die Erweckung des Lazarus	4	F	M	P	E
18.	Der Einzug in Jerusalem	5	F	M	P	E
19.	Das Abendmahl	6	F	M	P	
20.	Das Gebet im Garten	4	F			
21.	Si ergo me quaeritis (Ev. Joh. 18, 8)	3	F			
22.	Die Gefangennehmung	5	F	M	P	E
23.	Die Überantwortung an Pilatus	4	F	M	P	E
24.	Die Geifselung an der Säule	5	D			
25.	Die Dornenkrönung	4	F			
26.	Der Schlag (pescoçada)	3½	F	M	[P]	E
27.	Ecce Homo	4	D			
28.	Die Kreuztragung	4	D			
29.	Die Annagelung	6	D			
30.	Die Kreuzigung	2½	D			
31.	Die Kreuzabnahme	5	D			
32.	Die quinta angustia (Pietas)	6	D			
33.	Die Höllenfahrt	4	F	M	P	E
	[Die drei Frauen am Grabe]	[4]	F	M	P	E
34.	Die Erscheinung mit den Vätern bei Maria	5				
35.	Die Erscheinung bei Maria allein	3	D			
36.	Noli me tangere	4	F	M	P	E
37.	Emaus	4½	F	M	P	E
38.	Die Erscheinung bei Petrus	4	F			
39.	Der ungläubige Thomas	5		M		
40.	Die Himmelfahrt	6	F	M		
41.	Die Ausgiefsung des heiligen Geistes	5	F	M	P	E
42.	Die Himmelfahrt Mariä	6	F	M		
43.	Die Krönung Mariä	6				
44.	Die Erzengel Michael und Gabriel	3	F	M		
45.	Petrus, Paulus, Johannes, Jacobus	4	F	M		
46.	Das Jüngste Gericht	5				

Summa = 203½ Dukaten.

Die Testamentsvollstrecker, deren erster der verwitwete König war, sind also noch vor Ablauf des Trauerjahrs zum Verkauf des Nachlasses Isabellens geschritten, und so sind unsere 46 Tafeln rasch zerstreut worden. Zehn nahm sich die Marquesa von *Denia*, meist Passionsbilder. Es war Doña Franzisca Henriquez, Gemahlin des D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Marques von Denia und Mayordomo mayor des Katholischen Königs, der sie auf Befehl seines Herrn geheiratet.[1] Die »Samariterin« bekam der *Alcalde de los donceles,* d. h. der Chef der ehemaligen königlichen Pagen, die in der Folge zu einem militärischen Corps vereinigt wurden.

[1]) Haro, Nobiliario genealógico. Madrid 1632. I, 163 f. Am Rand des Inventars steht: tomole la marquesa de Denia.

In einem zweiten Verzeichnis vom 13. März (a. a. O. Legajo 189, fol. 4) sind noch 32 Tafeln übrig, darunter ein im ersten Verzeichnis nicht enthaltenes Stück, die Frauen am Grabe. Diese 32 »Andachtstafeln« *(ciertas tablas de devocion)* wurden taxiert zu 61562 maravedis, aber losgeschlagen zu 51187 oder 136½ Dukaten.[1]) Der Käufer ist *Diego Flores,* der auch eine Lucretia für 4750 m. erwirbt. Dieser Flores erscheint seit 1503 am Hofe der Margarethe, damals Gemahlin des Herzogs Philibert von Savoyen, und begleitete sie 1507, als sie die Regentschaft der Niederlande übernahm; er war ihr Schatzmeister *(conseillier trésorier et recepveur général de toutes nos finances).* Sie scheint ihn aus Spanien mitgebracht zu haben, denn sein Name ist spanisch, und später schlägt sie ihn ihrem Vater als Begleiter des an den Hof König Ferdinands bestimmten Gesandten vor.[2]) Dass Flores diesen Kauf im Auftrag der Herzogin Witwe *Margarethe* unternahm, ergiebt sich daraus, dass die 32 Tafeln sich in dem ersten, am 17. Juli 1516 aufgestellten Inventar ihrer Gemälde im Palast zu Mecheln wiederfinden. Sie verwahrte sie in einer Lade von Tannenholz, mit Ausnahme jener zwei vom Meister Michiel.[3]) Hier hat sie Dürer bei seinem Besuch in Mecheln im Juni 1521 gesehen; denn auf kein anderes der dortigen Werke passt seine Beschreibung »*bey 40 kleiner Täfelein von Oehlfarben, dergleichen ich von Reinigkeit und guth darzu nie gesehen hab*«. Es wird bemerkt, dass vier Stücke zur Passion fehlen. Im zweiten Inventar vom 17. April 1524 sind es nur noch 22 beziehungsweise 24.[4]) Später hat Margarethe zwanzig zu einem zweiflügligen Reisealtar *(Retablo)* vereinigen lassen, und die Kostbarkeit seiner Ausstattung zeigt, welchen Wert sie auf dieses Andenken ihrer ersten Schwiegermutter, der grofsen Isabella, legte. In dieser Gestalt blieb das Werk wohl unter der Königin Maria in Mecheln, kehrte aber später nach Spanien zurück, vielleicht durch Philipp II, wo nicht schon durch Margaretha's Neffen und Universalerben, Karl V. Das wissen wir aus dem nach dem Ableben *Philipps II* aufgestellten Inventar, wo es unter der Abteilung *pinturas de debocion* beschrieben wird.[5]) Jeder der Thürflügel (7/8 Ellen hoch,

---

[1]) [Que se vendió] á diego flores ciertas tablas de devoçion en los precios que adelante dirá en esta guisa . . .

Estas sobredichas tablas montan 61562 mrs. que la venta que se hizo dellas segun paresçe por el libro de la camara al pie de las dichas ventas no se vendieron en mas de 51187 e esta enmendado de mano de suero de cangas.

[2]) Comte de Quinsonas, Matériaux pour servir à l'histoire de Marguérite d'Autriche. Paris 1860. III, 139 ff. Le Glay, II, 159. Er hat ihre Tapisserien in Verwahrung (ebenda 485). Ist dies der Don Diego de Guevava, der ihr van Eycks Arnolfini schenkte?

[3]) Le Glay, I, 482. Trente petits tableaux, tous d'une grandeur, de la vye et passion de Nostre-Seigneur qui sont deans une layette de sapin où y en avoit XXXII etc.

[4]) Revue archéol. 1850. 82. Item en une petite boite, en forme de liette de bois, il y a xxij petits tableaux, fait comme il semble tout d'une main, dont la paincture est bonne, de grandeur et largeur ung chacun d'ung tranchoir, figurez de la vie N. S. et aultres actes après sa mort.

[5]) Vn Retablo en tabla de dos puertas que cada puerta tiene nuebe quadros de pintura de pincel al ollio . . . . (Ausgelassen ist No. 26.) Todos los dhos quadros estan guarnezidos de plata todo dorada y por las molduras sembradas ojas sobrepuestas y toda la clavazon dorada y en el pedestal vna guarnicion de plata abierta de unos seraphines y hojas con tres escudos de las harmas de Borgoña y madama margarita y en los otros tres flores de plata. . . . Esto sirue con el oratorio de camino. Inventario general de Felipe II, Tom I. Palastarchiv zu Madrid.

$1\,^1/_4$ breit) bestand aus neun Gemälden, und noch zwei bildeten das überhöhte Mittelstück. Sie waren gefasst in Rahmen von vergoldetem Silber mit Blattwerk, vergoldeten Beschlägen, und im Sockel lief eine Garnitur von durchbrochenem Silber her, Seraphim und Blattwerk mit den Wappen von Burgund und der Margarethe nebst drei Silberlilien. Die Gemälde wurden auf 2000, das Silber auf 500 Realen taxiert, etwas mehr als die 46 im Jahre 1505.

Diesmal kamen sie nicht in die Almoneda, Philipp III behielt sie für sich. Seitdem aber schweigen die Aufzeichnungen, bis unter Carl III fünfzehn Täfelchen in dem Casino de abajo beim Escorial auftauchen. Aber der Retablo der Margarethe war inzwischen auseinandergenommen worden, und nur ein Rest von eingerahmten Bildchen (9″ × 7″) wurden aufgehängt. Sie hiefsen anfangs Albrecht Dürer, dann Memlinc, jetzt Altdorfer.[1]) Bei der Ausstellung der Calderonfeier im Jahre 1881 wurden sie nebst einigen anderen nach Madrid gebracht und dann im Königlichen Palaste zurückbehalten: sie befinden sich jetzt im *Saal des Gasparini,* und hier konnte ich sie zum ersten Male mit Mufse betrachten.

Wie ein Häufchen Perlen aus einem zerrissenen Schmuck, bei einem unbekannten Schiffbruch durch die Wellen an den Strand geworfen, so standen sie bisher vor uns da. Nun ist es unerwartet gelungen, ihre fast vierhundertjährige Geschichte aus grofsenteils unedierten und zuerst als auf sie bezüglich erkannten Dokumenten fast lückenlos zusammenzustellen.

Ein Unstern hat stets über diesem Werke gewaltet. Man darf fragen, ob es überhaupt jemals fertig geworden ist, ob der Cyklus mit jenen 46 Tafeln, die man beim Tode Isabellens vorfand, abgeschlossen war. Man vermisst z. B. von üblichen Historien die Auferstehung, die Fufswaschung u. a. Und ferner, ob die Täfelchen bestimmt waren, allezeit so getrennt aufbewahrt zu werden, vielleicht um nach Belieben aus der Lade herausgenommen und, dem Kirchenjahr entsprechend, auf Zimmeraltären, zu Andachtszwecken, benutzt zu werden. Oder ob die Königin sie zu einem Polyptychon vereinigen wollte. Wirklich ist ja zwanzig Jahre später ein solches daraus gemacht worden. Die Spanier liebten von jeher solche vieltafelige Altaraufsätze. Lange vor den holzgeschnitzten Riesengebäuden des XVI Jahrhunderts gab es in Tempera gemalte Retablos, wie den von Manresa aus dem XIV mit 15 Scenen und 42 Figuren. Der in der alten Kathedrale von Salamanca von einem der letzten Nachzügler des toskanischen Trecento, möglicherweise Nicolas Florentino, mit 55 Tafeln ebenfalls aus dem Leben Christi und der Maria, mag der Königin vorgeschwebt haben. Nach dem geringen Umfang der Tafeln kann der ihrige jedoch nur für den Hausgebrauch bestimmt gewesen sein; die Vereinigung zu einem Ganzen wäre in Folge ihres Todes unterblieben.

Der Meister wird in keinem der fünf alten Inventare genannt, auch nicht in dem Margarethens von 1516, wo die meisten Maler angegeben sind. Die Worte und Monogramme, welche auf dem Schiff im Sturm in Gold aufgemalt sind, beziehen sich nicht auf den Künstler. Hinter dem Wappen von Castilien und Leon im Wimpel des Schiffchens stehen die Worte: vyue le roy d. h. vive le roi. Auf dem Segel: S̄ IH̄S ꝏ

[1]) Quevedo, Historia del Escorial, Madrid 1849, 354, nennt 16. Poleró, Catalogo de los cuadros del Escorial, No. 718—732. Photographiert von J. Laurent.

Man ist also auf Vermutungen aus dem Stil angewiesen. Darüber nun wird kein Streit sein, dass Herkunft und Schule des Malers in den Niederlanden zu suchen ist. Solche unendliche Feinheit und Verschmolzenheit der Arbeit, solche Gediegenheit der Öltechnik und Schönheit der Farbe, solche feste und charaktervolle Nachbildung der Natur in allen Einzelheiten, war das Monopol dieser Schule: ihre spanischen und sonstigen Nachahmer erkennt man auf den ersten Blick. Die Farbe, sagt Cavalcaselle, ist dick und gleichmäfsig aufgetragen, hell im Ton und hart. Doch war es kein Miniaturmaler; es sind grofse Bilder auf kleinen Mafsstab reduziert.

Weitere Anknüpfungspunkte aber sucht man vergebens. Keiner von den bekannten Köpfen eines Roger, Memlinc, Dierick; die Ähnlichkeit einiger Langköpfe (z. B. des Lazarus) mit Gerhard David, die ich zuerst zu erkennen glaubte, ist wohl Zufall. Sein heimatliches Reisegepäck dürfte sich auf die Technik beschränken, im Übrigen ist er im Anschluss an seine neue Umgebung zum Künstler gereift. Das Fehlen einer gründlichen Disziplin merkt man auch. Die Zeichnung ist oft mangelhaft, besonders in den Verhältnissen, die Arme sind zu kurz, in Nuditäten ist die Hand mehrmals fast so lang wie der Unterarm, — obwohl er das Nackte im Einzelnen der Natur abgesehen hat. Sonst sind die Hände bisweilen kümmerlich, ja verkümmert.

Diese Mängel werden indessen ausgeglichen durch die sehr eigentümlichen und ausdrucksvollen Gesichter, die interessante Inscenierung und Landschaft, und durch Freiheit vom Konventionellen in der Erfindung.

Die Köpfe sind sehr wechselnd, auch im Bau, es finden sich hagere Langköpfe und viele Breitköpfe mit plattem kantigen Schädeldach. Oft kommen kurze, zurückliegende Stirnen vor, mit losem gekräuselten Haar. Die Gestalten sind meist schmächtig, mit flachen Schultern und enger Brust. Kaum wird man eine gleichgültig leere Physiognomie finden; aber durch alle meist bleichen Gesichter geht ein ernster, bald gravitätischer, bald melancholischer Zug, ein verschlossenes Wesen, etwas wie nervöse Abspannung, wozu auch die feierliche Zurückhaltung und Würde der Gebärdensprache stimmt. Wir glauben hierin jenes spanische »Phlegma«, jenen *sosiego* zu erkennen, der spanische Bildnisse früherer Zeiten vor denen ihrer romanischen Vettern so auffallend kennzeichnet. Dies alles weicht sehr ab von den kräftigen, frischen Gestalten des Meisters des Johannishospitals in Brügge; ich kann auch in Kostüm und Nebendingen keine Anklänge finden.

Die Gewandung ist mit Gewissenhaftigkeit, in zart modellierender Abtönung, nach dem Maniquin gearbeitet, alle Stücke, auch der Mantel, schmiegen sich an die Formen fast ohne Fall; die Falten wie angedrückt, ohne tiefe Einschnitte, ohne eckige Brüche, als habe er sich kleine Thonmodelle zurecht gemacht. Nur bei lebhafter Bewegung kommen stark flatternde Enden vor.

Auch die Anordnung unterscheidet sich (aufser da wo Abweichung von der Symmetrie gesucht gewesen wäre, wie in der Verklärung, Pfingsten) erheblich von der schematischen, um die Mittelachse wohl abgewogenen, bühnenmäfsig dem Beschauer zugewandten Komposition der Flamländer. Er schiebt die Gruppen gern an die eine Seite, die Köpfe übereinander türmend; wahrscheinlich auch, um Öffnung in die Ferne zu gewinnen. Er weifs, dass Gruppen am besten mit wenig Figuren gelingen; das Gastmahl des Levi ist auf drei beschränkt. Durch Wendung einzelner Personen nach dem Grund, mit verlorenem Profil, giebt er ihnen Rundung. Vortrefflich ist die Emausscene.[1]) Feierliche Sitzungen (Pfingsten) versteht er ebenso gut wie

[1]) Holzschnitt in v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1886. XXI, 137.

zufälliges Gedränge: man beachte jene Sturmscene im Schifflein. Da fragt man, ob man wirklich ein Gemälde des XV Jahrhunderts vor sich habe.

Unter den 15 Tafeln findet sich ein Nachtstück (die Gefangennehmung) und einige Innenscenen mit dem dunkelklaren Licht in der Art des Jan van Eyck; die meisten aber fesseln sofort das Auge durch den merkwürdig wahren Eindruck starken Tageslichts. Der Maler ist hier Wirkungen nahe gekommen, von denen die folgenden Jahrhunderte kaum ein Bewusstsein hatten; er dürfte einen heutigen *plein air*-Maler interessieren. Der gelbe Ton des sonnverbrannten Rasens im Vordergrund, die auf Berg und Ebene brütende Mittagssonne, die starken farbenschwächenden Reflexe in den Gewändern: dieser Maler muss unter dem duftlosen, klaren Licht spanischer Hochebenen gelebt haben. Der Lokalcharakter ist in der That am auffallendsten in den Landschaften. Die Scenerie hat gar keine Ähnlichkeit mit dem sanften, wohlkultivierten Hügelland eines Dierick, oder den freundlichen Blicken auf Meiereien und Schlösser mit Wald und Wiesen bei Meister Hans, oder den ruinenartigen Kalksteinformationen über üppigen Thälern bei den Malern von Dinant. Alles ist grofs und wild, kahl und hart. Mächtige steile, nackte Bergabhänge stürzen sich in die Scene, Felsbrocken liegen im Thal zerstreut, wie auf Castiliens Granitplateaus, weite baumlose Vegas, wie Meere, hinter denen in meilenweiter Ferne der endlose, starre Wellenschlag einer tiefblauen Sierra auftaucht. Kaum eine Spur des Menschen im offenen Feld. Diese hausen in trotzigen Burgen, Steinkästen mit unregelmäfsigen Blendbogen und wenigen schmalen Öffnungen; von Städten sieht man nur den Ring ihrer zinnenbekrönten Mauern mit dichtgedrängtem Turmkranz, immer etwas in Verfall. Wir sind in dem Lande, das von den Kastellen seinen Namen erhielt, oder in Andalusien, wo uns noch heute neben fast jeder Stadt die Ruinen dieser Alcazars entgegenstarren. Viermal geht die Handlung vor in einem wüsten ummauerten Haag, im Grund ein offenes verfallenes Bogenthor. Einmal sieht man eine romanische Kirchenfassade und den Torso eines gotischen Kirchturms. Selbst die Vorhölle denkt er sich als einen solchen festen Alcazar; zwischen zwei viereckigen Turmriesen, aus deren schmalen Luken und Dach Qualm hervordringt, eine Thür, zu der die Treppe ins Verliefs herabführt, aus dem die erlösten Väter heraufsteigen.

Hinter den Mauern und in Felsspalten ragen Baumsilhouetten hervor, Cypressen, hie und da Ölbäume, Myrthen, Akazien. Diese Baumflora gehört ganz in die Zone der südlichen Mittelmeerländer. Um in die etwas tote Natur Leben zu bringen, lässt er wohl einen starken Luftzug die Bäume bewegen.

Wird die Handlung in das Innere verlegt, so ist es kein geschlossenes trauliches, nordisches Zimmer, sondern eine nach dem Garten zu offene Laube, Loggia, im Gastmahl des Levi mit einer spitzbogigen Decke, oder der schmale Hof *(corral)* eines spanischen Herrenhauses. Im Vestibul *(zaguan)* eines solchen Corral findet die Misshandlung des Heilands statt, die Galerie des Hauptgeschosses *(piso principal)* ruht auf viereckigen Pfeilern, und gegenüber, hinter einer Brüstung von Fachwerk mit darüber gehängtem Brokatteppich sitzt der Landvogt. Noch herrscht der gotische Stil; die Pfingstversammlung hat sich in einer Kapelle mit Kreuzgewölbe zusammengefunden, aber alles mutet uns fremd, südländisch an, fast das einzige Zierstück sind Säulen von geschliffenem Jaspis mit Kelchknäufen.

Irren wir nicht, so dürfte diese stark spanische Lokalfarbe nicht ohne Anteil der Fürstin entstanden sein, unter deren Augen wahrscheinlich die Bilder gemalt wurden. Die Geschichten des Evangeliums mochte sie gern in eine Natur versetzt sehen, die ihr vertrauter gewesen ist, als irgend einem ihrer Vorgänger und Nachfolger, denn

sie machte alle ihre Reisen und Feldzüge zu Pferde. Auch in der strengen Einfachheit erkennt man ihre Sinnesart wieder. Da ist keine Spur von maurischer Zierkunst und kaum eine von der blühenden Gotik, die damals im hochgehenden Strom der Dekorationslust sich vermischten; ebensowenig von dem Kleiderluxus des Jahrhunderts; kaum kommt ein gestickter Goldstoff vor; die Männer erscheinen meist barhaupt oder tragen Turbane, die Frauen *tocas.* Endlich glauben wir den Einfluss ihrer strengen Religiosität zu erkennen in dem tiefen, fast bangen Ernst, der über allem liegt, und wie ein schwermütiges Adagio hindurchgeht; später tritt uns derselbe Geist wieder in den Gemälden des Zurbaran entgegen. Dieser Ernst verbot auch die Naivetäten der Charakteristik, die besonders in den Nebenpersonen niederländischer Tafeln oft humoristisch wirken.

Und hierin dürfte das Hauptinteresse unseres Cyklus liegen. Es sind die ältesten, künstlerisch vollendeten Bilder von spanischem Land und Leuten, aufgefasst von einem Maler, der dazu die scharfe Naturbeobachtung des Niederländers und den Blick des Fremden für das Besondere einer neuen Umgebung mitgebracht hatte.

Stammen die Bilder, wie nach Obigem zweifellos scheint, von einem viele Jahre in Spanien heimischen Maler, warum sollte man diesen nicht unter jenen drei Hofmalern zu suchen haben? Älter als die letzten Jahre des XV Jahrhunderts können sie nicht sein; Passavant (die christliche Kunst in Spanien S. 133) fand, dass sie »zum Teil schon die flandrische Art des XVI verraten«. Einer nun von jenen drei, Michiel, würde wegfallen; das Inventar der Regentin scheidet die beiden von ihm herrührenden und jetzt verschollenen aus. Hat Michiel aber dabei geholfen, so wird der Verfertiger des Hauptstocks sich in seiner Nähe befunden haben. Um die Wagschale zu Gunsten eines der beiden übrigbleibenden, Melchior und Juan, zu beschweren, musste man beglaubigte Werke von ihnen haben. Nun giebt es in der That urkundlich sichere Gemälde eines Malers Juan de Flandes: die Tafeln im Hochaltar der Kathedrale von *Palencia,* und diese sind in dem Jahrzehnt nach Isabella's Tode ausgeführt worden.

DER RETABLO VON PALENCIA

Im Anfang des Jahrhunderts war der Bau dieser Kathedrale endlich soweit gefördert, dass man an die Ausstattung des Chors und der Hochaltarkapelle denken konnte. Der Bischof Fray *Diego de Deza* hatte grofse Summen für den Retablo mayor ausgesetzt. Es sollte natürlich wieder eine jener mehr imposanten als schönen und zweckmäfsigen Auftürmungen von Bildwerken werden, die man in Toledo, Sevilla und Bribiesca anstaunt; aber in einem Punkte hat er etwas Besonderes: Skulptur und Malerei sollten zusammenwirken. Am 1. August 1505 schloss man einen Vertrag ab mit Felipe de Vigarny, einem burgundischen, in Burgos ansässigen Bildhauer, für die Statuen (130000 maravedis); er soll sie von Nussbaumholz machen, Gesichter und Hände eigenhändig und »ohne Malerei«. Die Gemälde wurden *Juan de Flandes* in Auftrag gegeben, nach Cean Bermudez (Diccionario II, 119) im Jahre 1509; nach einer mir dort gemachten, angeblich dem *Libro de acuerdos* entnommenen mündlichen Mitteilung aber schon 1506. In drei Jahren waren sie fertig zu stellen für den Lohn von fünfhundert Dukaten (177 500 m.).

Dieser Diego de Deza, ein Dominikaner, war eine am Hofe der katholischen Könige einflussreiche Persönlichkeit. Er hatte den Prinzen Juan erzogen, er war

Mitglied des Rats und Grofskanzler von Castilien, Oberkaplan und Beichtvater König Ferdinands, mit dem er in Briefwechsel stand, endlich einer der Testamentsvollstrecker Isabellens. Als Grofsinquisitor Nachfolger Torquemada's, hat er doch das Unternehmen des Columbus gefördert. Hier am Hofe wird er den Juan de Flandes kennen gelernt und sich seiner angenommen haben, als dieser, nach dem Tode seiner Herrin, eine andere Sphäre der Wirksamkeit suchte. Deza ist bei der Ausführung seines Planes nicht mehr zugegen gewesen; er bestieg 1505 den Stuhl des hl. Isidor. Der Retablo ist erst in den zwanziger Jahren unter Sarmiento vollendet worden.

Derselbe reicht bis zum Kämpferpunkt des 95 Fufs hohen Gewölbes, und besteht mit Einschluss des Sockels aus sechs Ordnungen. In den vier mittleren sind zwölf Gemälde verteilt, sechs im Hauptkörper, jedes zwischen zwei Nischenpaaren mit Statuen; also in jeder Ordnung zwei Gemälde zwischen acht Heiligenfiguren. In der Staffel dagegen stehen sechs Tafeln zusammen, darunter zwei sehr breite. Die Höhe aller ist ca. 125 cm, die Breite der meisten 80 cm. Es sind

Heimsuchung	Epiphanien
Verkündigung	Geburt Christi
Ecce Homo	Noli me tangere.

Gethsemane, Christus vor Kaiphas, Kreuztragung, Grablegung, Auferstehung, Emaus. Beiläufig bemerkt, hat wohl selten die Vereinigung beider Künste zu einem so unglücklichen Effekt geführt, hauptsächlich, weil das richtige Verhältnis zwischen den gemalten Historien und den Bildsäulen fehlt: die letzteren hätten als untergeordneter, dekorativer Teil behandelt werden müssen, dazu aber sind die Gemälde viel zu klein. Gewohnt für Nahesicht zu arbeiten, hat der Maler dieser Höhe und dem unvollkommenen Licht nicht Rechnung zu tragen gewusst. So müsste man darauf verzichten, die Bilder gründlich zu studieren, wenn sich nicht an anderen Stellen der Kathedrale noch drei Tafeln gefunden hätten, die augenscheinlich ebenfalls für den Hochaltar gemalt worden sind. Im Kapitelsaal hängt eine grofse Kreuzigung, in der Kapelle S. Fernando die Kreuzabnahme und die Klage, in Barockrahmen. Die Mafse stimmen mit den entsprechenden Tafeln des Hochaltars, wo diese Haupthistorien fehlen. Der Verdacht, sie möchten zu demselben gehört haben, wird verstärkt durch Spuren von vorgenommenen Veränderungen der Disposition des mittleren unteren Teils.

Die Vermutung, dass der Juan de Flandes von Palencia der Urheber der fünfzehn Escorialbildchen gewesen sei, ist schon 1857 von Crowe und Cavalcaselle (Zweite Ausgabe 316) hingeworfen worden, jedoch nicht auf Grund der Verwandtschaft beider Werke, denn die Verfasser waren nicht in Palencia gewesen, sondern nur, weil sie bei Passavant den Namen dieses Niederländers als in Spanien ansässig vorfanden.

Als ich zum ersten Male Gelegenheit hatte, die Bildchen bei gutem Licht zu sehen, war mir diese Vermutung ebensowenig gegenwärtig, wie die Dokumente, welche Juan de Flandes als Hofmaler aufführen. Wohl aber hatte ich Palencia in frischer Erinnerung. Die Merkmale meines Signalements von dort liefsen sich, bei Berücksichtigung der Übertragung in den gröfseren Mafsstab, vollständig auf diese Fünfzehn übertragen. Dieselbe helle Haltung: in der grofsen Wand jenes Retablo erschienen die kleinen Gemälde wie Öffnungen ins Freie, solche lichtsammelnde Kraft hatten sie durch fast vier Jahrhunderte bewahrt. Dieselbe Lokalfarbe in Landschaft und Bauten, Gebahren und Gesichtsausdruck. Einzelne Renaissancemotive mag er sich dort unter dem Einfluss des Felipe de Borgoña angeeignet haben. Auch die Hin-

drängung der Gruppen an den Rand, und die Sparsamkeit der Figurenzahl kehrt wieder. Die Historien von Palencia finden sich sämtlich unter jenen 46, die dem Maler den Weg zu dem grofsen Werk gebahnt haben mögen.

Eine der merkwürdigsten Tafeln ist die grofse Grablegung. Sie pflegte in den niederländischen Interpretationen ein intimes Familiendrama zu sein; hier ist es beinahe eine Ceremonie. Dort drängen sich die Angehörigen um den in die Nacht der Gruft versinkenden in heftigem Schmerz (in der Kathedrale ist eine solche Darstellung von Juan de Holanda). Hier sieht man inmitten der Scene einen stattlichen Sarkophag aufgestellt, nur zwei Menschen sind mit der Einsenkung beschäftigt, alle übrigen ordnen sich, in gemessener Entfernung gruppiert, als Trauerversammlung. Maria nähert sich langsam im Traueranzug, von Johannes gefolgt, von der anderen Seite kommt Magdalena. Bei der Kreuzschleppung sieht man eine gewaltige zerfallene Thorburg, mit vielen Zuschauern auf den Zinnen.

Juan de Flandes ist nach der Vollendung seines Auftrags in Palencia geblieben, und später dort verstorben, erst am 16. Dezember 1519 kommt seine Witwe vor.[1]) Da wäre es zu verwundern, wenn er nicht noch andere Aufträge bekommen hätte. In der That ist es mir gelungen, noch einen Retablo seiner Hand in der Pfarrkirche von *S. Lazaro* zu entdecken. Sechs Tafeln sind erhalten: aber in einem modernen Aufbau, zu beiden Seiten der schönen Kopie einer heiligen Familie Andrea del Sarto's.

Himmelfahrt	Geburt Christi
Gethsemane	Verkündigung
Pfingsten	Lazarus.

Und in der Sakristei hängt noch eine verstümmelte Heimsuchung, wo Marien eine Schaar lieblicher Engelkinder folgt, nebst einem Stück der alten gotischen *cresteria.*

* * *

Zum Schluss möchte ich noch auf zwei bis jetzt namenlose Arbeiten in Spanien lebender Niederländer aufmerksam machen, deren eines dem eben besprochenen Werk sehr nahe steht, während das andere wohl ein halbes Jahrhundert älter ist.

Eine Notiz, die ich dem verstorbenen Maler V. Carderera verdankte, von einem im Städtchen *Marchena,* Provinz Sevilla, befindlichen Werk des Pedro Campaña, veranlasste mich hier am 10. Januar 1882 Station zu machen. Wie war ich überrascht, als ich in der ehemaligen Johanniterkirche, San Juan, das beste altflandrische Altarwerk fand von Allem, was mir derart in Südspanien zu Gesicht gekommen war. Der Retablo mayor besteht aus acht Haupttafeln, sechs Nebentafeln an den schrägen Seitenrahmen und einer Predella mit fünf bemalten Holzreliefs. Die Nebentafeln enthalten grofse Heiligengestalten und sind von einem Maler der Schule von Sevilla, vielleicht Alejo Fernandez, und dann eines seiner besten Werke. Jene acht Haupthistorien enthalten:

Hochzeit zu Cana	Verklärung	Versuchung	Enthauptung des Täufers
Predigt des Täufers	Beschneidung	Taufe Christi	Flucht.

[1]) Zarco a. a. O. 361.

Die beiden gemalten Wappen am Sockel sind das der Ponce de Leon, Herren von Marchena, und das des Diego de Deza, 1505 bis 23 Erzbischofs von Sevilla. Dieser Name erregt die Erwartung, dass der Meister eben jener von ihm für Palencia berufene Juan de Flandes sein möge, und es ist auch eine allgemeine Verwandtschaft nebst einigen übereinstimmenden Besonderheiten unverkennbar, z. B. die Baulichkeiten, die Scenerie der Enthauptung des Täufers in dem Hof des Palastes, auf dessen oberer Galerie der König tafelt, die Sparsamkeit im Personal (die Hochzeit zu Cana besteht aus drei Personen). Anderes indes lässt sich schwer vereinigen; vor Allem nicht der weit stärker erhaltene niederländische Geschmack und der Charakter der Köpfe und Trachten; hier sind Erinnerungen an die Meister von Brügge unverkennbar. Die Frage nach dem Urheber bleibt offen.

Das zweite Werk kam im siebzehnten Jahrhundert aus der Sammlung des Marques de Leganés in Königlichen Besitz, und dürfte jetzt für das beste und merkwürdigste Original der Schule gelten, welches das Pradomuseum besitzt (No. 1854). Der Gegenstand sind zwei Episoden aus der Geschichte der heiligen Jungfrau, die in einer Tafel, nur durch Architektur getrennt, vereinigt sind. Diese Tafel war ehedem ein Altarflügel, ist also ein Fragment. Auf der Aufsenseite sieht man grau in grau gemalt die Statuen des heiligen Jakobus, Schutzpatrons von Spanien, und der heiligen Clara, als Verscheucherin der Saracenen, mit der Monstranz. Viele Attributionen sind versucht worden, aber keine ist stichhaltig, in der Sammlung Leganés hiefs es Maestro Rugier, im Pradomuseum früher Jan van Eyck, dem es auch J. C. Robinson zuschrieb, Passavant wollte gar an den Meister von Zwolle (den angeblichen Johannes von Köln) denken, andere an Jakob von Amsterdam. Der selten schöne und edle Typus der Maria, der auch auf der von derselben Hand gemalten Verkündigung (No. 1853) wiederkehrt, die erstaunliche Mannigfaltigkeit von Bildnisköpfen erinnert allerdings an den Gründer der Schule. Aber obwohl Technik und Geschmack das reinste Niederländisch ist, so weist doch vieles auf die Entstehung in Spanien hin: in dem Gebrauch des Goldes hat er mit dem dortigen Geschmack transigiert; die orientalischen und spanischen Typen und Kostüme (an zwanzig verschiedene Arten der Kopfbedeckung) müssen dort studiert sein. Manche Züge finden sich wieder in der einem Maler der castilischen Schule zuzuschreibenden Kreuzigung der Raczynski-Galerie (No. 33).

Das merkwürdigste ist die Scenerie, ein im Entstehen begriffener gotischer Portalbau, augenscheinlich eine Vorhalle, in der Art der Frauenkirche zu Nürnberg, denn die Flucht des einen Thors steht im rechten Winkel auf der des anderen. Von der neuen Kirche sieht man noch nichts, durch das offene Thor rechts erscheint die Landschaft. In dessen tiefer Nische (der Bau ist bis nahe an die Spitze des Wimbergs gediehen) geht die Trauung des hl. Joseph vor sich. In dem Thor links wird derselbe abgehalten, sich mit seinem grünenden Stab aus dem Tempel fortzustehlen. Hier ist der Neubau erst wenige Fufs über den Boden geführt, und zum Schutz des Mauerwerks sind Strohmatten, durch Steine beschwert, aufgelegt. Hinter ihm steht noch die alte Kirche, wie man sie ja oft innerhalb des Neubaues so lange als möglich erhielt und benutzte. Es ist ein romanischer Kuppelbau, vielleicht nach einer Templerkapelle gemalt; die Kuppel ruht auf Säulen und Bogen, die nach vorn offen sind, nach hinten durch Wände mit bemalten Glasfenstern geschlossen, alles so streng stilgerecht, dass es einer modernen archäologischen Publikation als Muster dienen könnte. Dass der Maler ein spanisches Gebäude vor Augen gehabt

hat, ergiebt sich aus dem Material der gotischen Vorhalle. Es ist der schöne, im Bruch weifse, an der Luft einen angenehmen gelblichen Ton annehmende krystallisierte Muschelkalk, der jedem Besucher von Leon und Salamanca unvergesslich bleibt. Der Neubau symbolisiert wahrscheinlich die entstehende neutestamentliche Kirche, welche bestimmt ist, den alten Tempel zu verdrängen.

HANS DAUCHER

EIN NACHTRAG

VON W. BODE

Durch eine Reihe von Mitteilungen, welche mir in Folge der Veröffentlichung meines Aufsatzes über Hans Daucher im letzten Heft dieser Zeitschrift zugegangen sind, bin ich in Stand gesetzt, meine Angaben über diesen Künstler und seine Werke nach verschiedenen Richtungen hin zu vervollständigen.

Durch Arthur Pabst erfuhr ich, dass von dem kleinen Lissaboner Altar eine Abbildung vorhanden ist, die sich in dem illustrierten Katalog der Ausstellung ornamentaler Kunstwerke in Lissabon im Jahre 1882[1]) findet. Diese, obgleich sehr ungenügende kleine Abbildung (Taf. 26), entspricht durchaus der Beschreibung, die mir Bredius von dem Relief gemacht hatte, sodass meine Schlussfolgerungen, welche sich darauf stützten, vollständig bestätigt werden. Nach Komposition, Umfang und Einrahmung ist dies Lissaboner Altärchen das Gegenstück oder eine Wiederholung des Reliefs in der Wiener Schatzkammer. Die reiche Halle in diesem Relief findet sich sogar fast unverändert in dem Lissaboner Relief wieder; ob auch die kleinen Darstellungen in den Kassetten der Halle die gleichen sind, ist aus der schlechten Abbildung nicht zu ersehen. Abweichend ist die figürliche Darstellung. Statt des Joseph im Wiener Relief sind hier noch verschiedene Engel in Verehrung um Maria und das Kind versammelt: rechts und links je zwei jugendliche Engelgestalten in reicher Gewandung, vorn vor der Gruppe vier kleine Engel in kindlichem Spiel; links an der Barriere vor dem Bau kniet, statt des Donators in Pilgertracht, wieder ein jugendlicher Engel. Maria und Kind sind sich in beiden Kompositionen sehr ähnlich; auch die Engel scheinen dem jugendlichen Engel in dem Wiener Relief ganz zu entsprechen. Die Unterschrift (Quisquis es u. s. w., vgl. die Abbildung im vorigen Heft) ist in beiden Darstellungen die gleiche. Ein Monogramm fehlt auf

---

[1]) Catalogo illustrado da Exposição retrospectiva de arte ornamental Portugeze e Hespanhola en Lisboa 1882.

dem Lissaboner Relief; die Künstlerinschrift ist hier nach dem Katalog: M. D. XX. IOANN. DAHER. AVGVSTANVS. FECIT.

Das Königliche Wappen, welches auf dem Lissaboner Altärchen im Thorbogen angebracht ist, zeigt das Wappen von Portugal. Da nun im Jahre 1520 eine Habsburger Prinzessin, die älteste Schwester Kaiser Karls V, Eleonore, Königin von Portugal war, so ist die Herkunft der Arbeit leicht zu erraten. Das Motiv für Mutter und Kind entlehnte Daucher in beiden Kompositionen, worauf mich Dr. Max Lehrs aufmerksam macht, einem Stiche des Marcanton (B. 53).

Den derzeitigen Besitzer des schönen Reiterbildes von Kaiser Max, das sich bis vor Kurzem im Privatbesitz zu Berlin befand, hatte ich in meinem Aufsatze nicht namhaft machen können; ich kann dies jetzt nachholen, da mir Baron Lanna in Prag mitteilt, dass er seit einigen Monaten glücklicher Besitzer dieser besonders charaktervollen Arbeit des Hans Daucher ist.

Ein kleines Steinrelief, den Pfalzgrafen Philipp darstellend, wurde mir durch Herrn Dr. Schricher aus Strafsburg im Schongauer-Museum zu Colmar nachgewiesen. Der Präsident des Schongauer-Vereins, Herr Fleischhauer, welcher der Felix-Auktion in Köln beiwohnte, erkannte die Verwandtschaft dieses Reliefs mit dem der beiden Kaiser in der Felixschen Sammlung und fand in der That das bekannte Monogramm des Hans Daucher auf der Koppel angebracht. Es ist das Original der Bleimedaille, welche ich nach Ermans Vorgange bereits unter den Werken des Daucher aufgeführt hatte. Der Abdruck, welchen das Berliner Museum besitzt, erscheint als ein verhältnissmäfsig moderner Guss.

Eines der Hauptwerke des Hans Daucher, leider nur noch in seinen einzelnen Teilen erhalten, ist das bekannte Relief der Herzogin Jacobäa von Bayern und ihrer sechs von phantastisch kostümirten Jungfrauen gehaltenen Wappen im National-Museum zu München. Ich habe früher Anstand genommen, diese Arbeit unter Dauchers Werken aufzuführen, weil die Dargestellte im National-Museum als im Jahre 1526 geboren bezeichnet wird. Die Übereinstimmung des Reliefs mit den Zügen eines Bildnisses von Burckmair in der Pinakothek vom Jahre 1526 (No. 224), auf die mich Dr. Bayersdorffer aufmerksam machte, ergiebt aber zweifellos, dass die Dargestellte vielmehr die im Jahre 1507 geborene Jacobäa von Baden, Gemahlin Herzogs Wilhelm IV von Bayern ist. Da dieselbe in dem Relief etwa achtzehn bis zwanzig Jahre alt ist, muss dasselbe um 1525 oder 1526 entstanden sein, womit die Trachten durchaus übereinstimmen. Jene leicht gekleideten Frauengestalten auf den Wappentafeln haben in den Formen, den Köpfen und den flatternden Gewandmotiven die nächste Verwandtschaft zu den Göttinnen auf dem Parisurteil vom Jahre 1522 in der Ambraser Sammlung, denen sie aber durch feinere Durchbildung überlegen sind, und das Brustbild der Herzogin steht namentlich dem Eggenberg auf dem grofsen Auferstehungsrelief im Berliner Altar nahe.

Herr von Huber in Augsburg teilt mir mit, dass die drei von mir erwähnten Kehlheimer Reliefs beim Fürsten Fugger kürzlich von diesem wieder am Altar der Fuggerkapelle in der Ulrichskirche aufgestellt wurden. Auch erhält die Bestimmung des Wappens auf dem Berliner Altare ihre volle Bestätigung durch die Mitteilung desselben, dass das Imhofsche Haus in Augsburg, in dessen Kapelle (Antoniuskapelle) sich der Altar bis vor etwa einem Jahrzehnt befand, im Jahre 1487 in den Besitz der Familie Eggenberg[1]) kam, 1527 von Balthasar Eggenberg umgebaut wurde und erst

[1]) Im letzten Hefte ist aus Versehen Enzenberg statt Eggenberg gesetzt worden.

später aus der Hand der Familie Eggenberg an die Imhofs gelangte. Balthasar Eggenberg ist daher wahrscheinlich der Donator, der auf dem Mittelstück des Berliner Altars abgebildet ist, und das Jahr 1527 etwa die Zeit der Entstehung dieses Altares.

Zu dem, was ich nach Vischers »Studien« über die Biographie des Hans Daucher mitteilen konnte, erhalte ich durch Herrn Dr. Hoffmann in Augsburg aus der Fülle von urkundlichen Nachrichten, welche derselbe über verschiedene Mitglieder der Künstlerfamilie Daucher gesammelt hat, noch folgende Nachträge. Hans Daucher kaufte um 1514 das Bürgerrecht in Augsburg; die Steuerregister von 1516 bis 1522 führen ihn im Hause seines Vaters Adolf Daucher in der Karmelitergasse auf. Später, bis zu seinem Tode 1537, wechselte er mehrfach die Wohnungen. Da im Jahre 1532 eine Pflege für seine Kinder eingesetzt wird, dürfen wir annehmen, dass damals seine Frau gestorben war. Das väterliche Haus scheint der Künstler verlassen zu haben, weil er damals gerade vom Rat mit einer »gnedigen Straff« wegen der Folgen seines Umgangs mit der Tochter eines Mitbürgers belegt war. Wenn Hans Daucher beim Umbau des Rathauses keine Beschäftigung fand, so ist dies wohl dadurch zu erklären, dass er nur als Kleinmeister thätig war.

Endlich verdanke ich Robert Vischer eine Nachweisung über den Namen Hans Dollinger; in dem siebenten Jahrgange der Würtembergischen Vierteljahrshefte für Landesgeschichte (1884 S. 260) ist in Ulm am Ende des XV Jahrhunderts ein Schlossermeister Namens Hans Dollinger verzeichnet. Wer zuerst darauf gekommen ist, diesen biederen Handwerker für den Künstler der mit dem Monogramm H versehenen Reliefs zu halten, und auf welche Vermutung hin dies geschehen ist, darüber fehlt mir bisher noch der gewünschte Nachweis.

EIN MÄNNLICHES BILDNIS DES JAN VAN EYCK

VON HUGO V. TSCHUDI

Keine andere, selbst keine belgische Galerie, vermag sich mit derjenigen von Berlin an Reichhaltigkeit des Materials zur Erkenntnis der frühesten flandrischen Malkunst zu messen, jener Malkunst, die sich plötzlich gleich einer Wunderblume zu voller Pracht entfaltet, und im Verlauf des Jahrhunderts Werke von so eigenartiger Schönheit hinstellt, dass selbst die gleichzeitige italienische Malerei sich ihrem Reiz nicht entziehen kann. Vor Allem reich aber sind die Arbeiten des Künstlerpaares vertreten, das am Anfang dieser Zeit steht und die Malerei aus der Enge handwerklichen Betriebs zu schöpferischer Freiheit erhebt. Allein sechs auf zwei Seiten bemalte Flügel von dem Genter Altar, dem grofsartigsten Altarwerk der christlichen Zeit, in dem die Gebrüder Eyck den mittelalterlichen Tiefsinn mit dem tagesfrohen Realismus der modernen Zeit verschmelzen. Daneben noch drei Bilder von dem jüngeren Jan van Eyck. Der Christuskopf vom Jahre 1438, energisch in der Farbe, wenn auch etwas leer in der Zeichnung und durch die steife Enfacestellung an altertümliche Vorbilder, vielleicht auch nur an den Genter Gott Vater des Hubert sich anlehnend. Dann das kleine Bildchen der Madonna in der Kirche, von poetischester Auffassung und voll Poesie des Kolorits. Man blickt in das Innere eines gotischen Doms. Warmes Abendlicht flutet durch die hohen farbigen Fenster herein, spielt um die Pfeiler und zeichnet seine Figuren auf den Fufsboden, wie es stimmungsvoller kein Holländer des XVII Jahrhunderts zu malen vermocht hätte. Maria aber ist von dem Altar herabgestiegen, an dem zwei Engel Wacht halten. Einsam wandelt sie, das Kind auf dem Arm, auf dem Haupt die edelsteingeschmückte Krone, durch das leere Kirchenschiff, das als kleinliches Menschenwerk kaum die über alles irdische Mafs hinausgewachsene himmlische Majestät zu fassen vermag. Endlich der Mann mit den Nelken, ein Bildnis, das in der ängstlichen Treue der Wiedergabe der runzligen wie mumifizierten Züge, des dünnen, abstehenden Ohres, der stechenden Augen, bis an die äufserste Grenze des Möglichen geht, dabei aber von einer Sicherheit der Haltung, die alles minutiöse Detail zu einheitlicher Wirkung zusammenschliefst und von vollendeter Feinheit der koloristischen Stimmung ist.

An diese Werke reiht sich nun als jüngste Erwerbung das Porträt, das die nachstehende heliographische Abbildung wiedergiebt. Ein Mann in mittleren Jahren, bis zur Hüfte sichtbar. Er scheint zu sitzen, so bequem legen sich die Arme unter der Brust übereinander. Das tiefgrüne Gewand, an den Ärmelsäumen und der Halsöffnung mit Pelz verbrämt, hüllt den schmalschultrigen Körper in reiche, eckig sich brechende Falten. Eine faltenreiche turbanartige Haube aus rotem Tuch bedeckt das nach links gewandte Haupt. Aber was sich vor Allem einprägt, ist die ausdrucks-



JAN VAN EYCK

BILDNIS DES GIOVANNI ARNOLFINI

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

volle Hässlichkeit der Gesichtszüge. Ein längliches, ganz bartloses Antlitz, von stark ausladendem Knochenbau, beherrscht von einer Nase, die, nicht unedel in der Form, aber von abenteuerlicher Länge, sich von der flachen Stirne in sachtem Schwung zu der breiten knorpeligen Spitze herabsenkt, von der hochgeschnittene Nüstern zur Wange zurückleiten. Der gradgezeichnete, etwas zugespitzte Mund mit schmaler Ober- und vorquellender Unterlippe, die wasserblauen, unter den dünnen tiefgesenkten Lidern hervorschauenden kleinen Augen haben für den ersten Blick einen Ausdruck verschmitzter Blödigkeit. Sieht man aber näher zu, so wird man die vor-



nehmeren Züge eines zurückhaltenden, klug und kühl berechnenden Charakters nicht verkennen können.

Alles jedoch überwiegt der malerische Reiz der Behandlung. Über die Bestimmtheit der Zeichnung, die nüchterne Schärfe der Charakteristik hat Jan van Eyck einen schimmernden Zauber von Licht und Farbe ausgegossen. Das leuchtende Fleisch, klar und durchsichtig bis in die tiefsten Schatten, hebt sich hell von dem glühenden Lackrot des Turbans ab, das wieder mit dem tiefen Olivengrün des Gewandes zu einem wunderbaren Akkord zusammenklingt. In der überraschenden Pracht und Wahrheit der Färbung, in der Schlichtheit der Auffassung, bei voller Beherrschung der technischen Mittel, spürt man etwas von dem Geist, der Holbein bei der Schöpfung seines Gisze erfüllte.

Erworben wurde unser Bild im vergangenen Jahre auf der Auktion John Nieuwenhuys zu London. Früher befand es sich in Alton Towers, wo es jedoch Waagen bei seinem Besuch dieses englischen Landsitzes im Jahre 1835 noch nicht gesehen hat. Einige hässliche Retouchen, die das Gesicht verunzierten, waren wohl der Grund, weshalb England das Bild so billigen Kaufes ziehen liefs. Sie konnten aber leicht entfernt werden und es kam eine tadellose, nur von einigen Haarrissen durchzogene Oberfläche zum Vorschein. Blos an der rechten Hand, die der Künstler nachträglich vergröfserte, ist der grüne Gewandgrund stellenweise durchgewaschen.

Wen nun stellt dieses so eigenartige Bildnis dar? Der Auktionskatalog sagt, es wäre das Selbstporträt des Künstlers, eine Benennung, die offenbar aus jener Zeit stammt, da man auch in dem herrlichen Verlobungsbild der Londoner National Galerie auf Grund der missverstandenen Bezeichnung die Züge des Jan van Eyck und seiner Gattin sehen wollte. Denn es ist kein Zweifel, auf beiden Gemälden ist ein und dieselbe Persönlichkeit geschildert. Trotz der abweichenden Tracht und der veränderten Stellung wird man ohne Zögern auf dem in Hochätzung wiedergegebenen Kopfe die charakteristischen Formen unseres Bildnisses finden. Nur etwas gemildert erscheint seine Hässlichkeit durch die reine Enfacehaltung, die der Nase zu einer wohlthuenden Verkürzung verhilft und durch den Abglanz einer festlichen Stimmung, der sich über das Antlitz breitet.

Nun aber wissen wir, dass der Mann auf dem Londoner Bild Johann Arnolfino ist, ein Tuchhändler und Faktor des Luccheser Hauses Marco Guidecon, der reich und geschmackvoll genug war, um zur Verherrlichung seiner Verbindung mit Jeanne Chenany den berühmtesten Maler der Niederlande zu gewinnen. Und blickt man jetzt wieder auf das Bildnis der Berliner Galerie, so glaubt man in den hochgeschwungenen Brauen, den unter den breiten Lidern sich sichtbar wölbenden Augäpfeln, dem Übergang von der Stirn zur Nase und den bestimmt modellierten Flächen dieser Letzteren etwas von der formbildenden Kraft des Toskanischen Stammes zu erkennen. Für den Kaufherrn dagegen spricht der Brief in seiner Hand, mit einer freilich unleserlichen Aufschrift, und der ruhig abwägende Ausdruck, wie ihn auch die Büste des Niccolò Strozzi zeigt, der in Brügge wohl mit seinem Landsmann zusammengetroffen ist und ihm von den Wirren der Heimat, die ihn eben damals in die Fremde getrieben, erzählen konnte.

Das Bild in London ist 1434 entstanden. Etwas später muss das unserige gesetzt werden, wenn der Eindruck, dass wir es hier mit um weniges gealterten Zügen zu thun haben, nicht täuscht. Für eine spätere Datierung lässt sich aber auch der künstlerische Charakter des Werkes geltend machen. Während sich der Mann mit den Nelken in der koloristischen Haltung, der eingehenden Detaillierung der Form, den weifsen Lichtern noch eng an das Stifterbildnis des Genter Altars anschliefst, herrscht hier gerade jene breite malerische Behandlung, die warme Tönung und die Farbenenergie, die den Hauptreiz der späteren Bilder Eycks, des Christus von 1438 und des Porträts seiner Gattin von 1439, ausmachen.

EIN DAMENBILDNIS VON VELAZQUEZ

VON C. JUSTI

Calderon, der über fast alle Dinge, die im Vorstellungskreis seines Jahrhunderts lagen, oft das Treffendste und Tiefste, immer aber den Geist seiner Zeit ausgesprochen hat, lässt einen Maler bekennen, dass es unmöglich sei, Schönheit (die er an dieser Stelle in den Verhältnissen des Gesichts findet) so vollkommen auszudenken *(imaginar)*, wie sie ein schönes Weib besitze. Und darum sei die Phantasie kein guter Führer des Pinsels.[1]) Jedermann erinnert sich hier des bekannten Geständnisses Raphaels in dem Briefe an Balthasar Castiglione. Der Dichter sagt auch: Bei der Schönheit hat die Macht der Natur mehr vollbracht, deshalb hat auch die Kunst eine schwerere Aufgabe; Hässlichkeit dagegen ist leicht, weil sie sich durch besondere Zeichen und durch viele Zeichen dem Gedächtnisse eindrückt.[2])

Die Schönheit spanischer Frauen spricht weniger durch plastische Form, wie bei Römerinnen und Brittinnen, als durch Farbe und Farbenkontrast, durch die Ausdrucksfähigkeit der Züge und der Mimik. Die echte Spanierin erscheint neben anderen ihres Geschlechts wie ein Instrument mit mehr Saiten, und leichter, stärker vibrierenden. »Was wären die Schönen Toledo's, sagt Tirso de Molina, wenn sie die Grazie *(donaire,* worin auch die der Zunge eingeschlossen ist) nicht besäfsen.«[3]) Schönheit liegt nach einem anderen Vers dieses Dramatikers sogar ganz im »feinen Geblüt«.[4]) Aber die Mischung von Weifs und Rot, Jasmin und Nelke im Antlitz

---

[1]) Calderon, El pintor de su deshonra. Jornada II im Anfang.

[2]) Porque, como su poder tuvo en ella (belleza) mas que hacer, da en ella mas que imitar a. a. O. Mas cuando es tan eccelente (un rostro) que no hay termino en sus partes, que desigualado deje especies á la memoria, no se imita facilmente (Darlo todo y no dar nada).

[3]) Las hermosuras de Toledo no lo fueran, si el donaire no tuvieran. Tirso, No hay peor sordo.

[4]) La belleza . . . consiste toda en la sangre delicada. Tirso, El amor médico.

vermag kein Pinsel wiederzugeben.[1] Calderon sagt ausdrücklich, der Kontrast der Farben *(oposicion)* sei ein Teil der Schönheit.[2]

Solche Eigenschaften darzustellen erheischt eine Geschicklichkeit, wie sie nur in Zeiten höchster Verfeinerung der Malerei anzutreffen ist: Farbe, Helldunkel, vor Allem die Gabe, jene unmerklichen, vorübergehendsten Bewegungen der Züge oder Gestalt festzuhalten, welche für das trägere Auge, wo nicht unsichtbar, doch nicht graphisch fassbar sind. Wer nun weifs, wie spät die spanische Malerei zu dieser Verfeinerung gelangt ist, der wird die Skepsis jener Dichter begreifen, begreifen, warum ihnen ihre Frauenbilder hölzern, kalt, finster vorkamen. Mit seiner poetischen Bilderdialektik argumentiert Calderon:

Licht, Feuer, Sonne, Luft sind nicht zu malen;
Wer bildete wohl eine Schönheit ab,
Die Feuer, Sonne, Luft und Lichtglanz ist?[3]

Viele Reisenden glauben beobachtet zu haben, dass man kaum in einem Lande Europa's (aufser England) so vielen schönen Weibern begegne, wie in Spanien. In den Werken der dortigen Malerschule ist diese ethnographische Thatsache weniger augenscheinlich. Also umgekehrt wie in Italien. Die spanischen Schönen sind in der Kunst zu kurz gekommen. Daher das anderwärts so beliebte Lob »schön wie ein Bild« bei ihren Dichtern kaum vorkommt. Die offiziellen Hymnen, welche gelegentlich nach antiken Mustern die illusorische Kraft von Schöpfungen befreundeter Künstler feiern, kommen natürlich nicht in Betracht.

Auf den Retablos des XV Jahrhunderts findet ein aufmerksames Auge oft charakteristische Frauengesichter, wir erkennen sie noch heute zuweilen wieder unter dem Bauernstand der Provinz, in der jene Tafeln gearbeitet wurden. Dieser Stand ist in der Regel ein Konservatorium unverfälschter Nationaltypen. Aber ihre Lösung aus der noch spröden Hülle einer unvollkommenen Kunst ist, in Folge des Bruchs der Renaissance mit der Überlieferung, im klassischen XVI Jahrhundert unterblieben. Die Vornehmheit des italienischen Geschmacks der Vargas, Cespedes, Morales, Becerra gestattete nur den »allgemeinen Formen« Bürgerrecht, jede Erinnerung an Volkstümliches, Lokales galt künstlerisch für vulgär, kirchlich für profan. Montañes, der die Bildhauerei Sevilla's in den ersten Jahrzehnten des XVII Jahrhunderts beherrschte, ist vielleicht der reinste — und letzte — Idealist, den die spanische Kunst hervorgebracht hat. Seinen edlen Typus verdankte er gewiss zum Teil Studien antiker Form, über die er nur einen Zug schwermütigen Ernstes verbreitet hat. — Bis gegen die Mitte des XVII Jahrhunderts blieb die nationale Schönheit den Malern verschlossen.

Der alte Pacheco, Velazquez' Schwiegervater, wehrt sich gegen den sich damals regenden volksmäfsigen Naturalismus. Er gesteht,[4] dass ein andalusisches Landmädchen

---

[1] ¿ Alcanzó jamas la ciencia del pincel mas singular la mezcla de aquel carmino, que con la nieve se enlaza, y en las mejillas abraza el clavel con el jasmin? Drs. La Villana de Vallecas.

[2] Cejas grandes, ojos negros, que sobre la blanca tez muestran, que la oposicion es hermosura tambien. Calderon, Lances de amor y fortuna.

[3] Calderon, Der Maler seiner Schmach.

[4] Pacheco, El Arte de la Pintura II, 11, 410. Tirso, der für solche Dinge als *frayle* ein offenes Auge hat, findet »Jasmin und Nelke« gerade bei seiner Bäuerin von Vallecas.

kein unebener Anblick sei, »brünett *(morena)*, von angenehmer Farbe (er meint wohl den gleichmäfsigen bräunlich-matten Teint), mit schwarzen Augen, schwarzen Haaren (wie es Anakreon gern sah), etwas blöde, aber Kopf und Herz (und vor Allem die Zunge) am rechten Fleck; naturwüchsig in ihren Manieren; nach der Sitte ihres Dorfs«. Aber er meint dann, »eine Dame mit weifser und rosiger Haut, Goldhaar, Saphiraugen, wie es die Dichter wollen, voll Anstand und Witz, angethan mit verschiedenartigen Stoffen, sei doch ein reizenderer Gegenstand fürs Auge, und nehme den Geist ganz anders gefangen«. Und er führt gegen die arme *muchacha* dann noch Michelangelo, Raphael, Dürer, Tizian und Gott weifs wen ins Feld! Wie weit er damit kam, zeigen seine Thaten. Gerade aber, worauf sich all ihr Denken und Studieren richtete, die Schönheit, wird man am wenigsten in seinen und seinesgleichen Schöpfungen finden.

Nur einmal taucht im klassischen Zeitalter, unter den kalten Gebilden der Schule, der echt kastilische, toledanische Frauenkopf auf, das schmale Oval, von bleicher Farbe, mit grofsen, starren Augen, über den schwarzen Locken die schwarze oder weifse Spitzenmantille oder der Trauermantel der Schmerzenreichen, Gebilde von unbeschreiblichem, wehmütigem Zauber, aber wie eine Vision: in den Werken jenes Greco, also eines Fremden, der hier im Sinn für den Reiz des Spezifisch-Nationalen den Eingeborenen vorauseilte.

Sonst hat erst der Naturalismus des XVII Jahrhunderts wieder gewagt, lebendige Spanierinnen auf die Leinwand zu bringen, freilich Anfangs mit unsicherem Geschmack. Zurbarans wunderliche, halb modisch, halb phantastisch aufgeputzte heilige Dirnen mit ihren kleinlichen Köpfchen, von harten Linien und spitzen Zügen, sind wörtlich nach Modellen der niedrigen, aber unverdorbenen, dunkelaugigen Volksklasse Andalusiens aufgenommen. Die Madonnen des doch in der plastischen Schule des Montañes gebildeten Alonso Cano sind oft sonderbar unschön, von gedunsenen Zügen, leblos, frostig und ganz einförmig. Ein echt spanischer Idealkopf findet sich bei seinem Schüler Fray Atanasio, genannt Bocanegra, grofsaugig, von feinem Oval, rein, kindlich, träumerisch; aber seine glücklichsten Gebilde sind zuweilen auf Rechnung des Lehrers gesetzt worden.

Jeder weifs, dass es Murillo vorbehalten war, die eigentümliche Schönheit spanischer Frauen zu entdecken, weil er zum ersten Male die Mittel besafs, sie in Farben zu fesseln. Seine heiligen Frauen sind voll von Bildniselementen, freilich nicht gerade in den weltberühmten Galeriewerken. Die Madonna Corsini, die hl. Justa und Rufina zeigen sein Modell am unverfälschtesten. Seinem Genie war es vorbehalten, die Brauchbarkeit jenes Typus zur Personifikation der christkatholischen Mysterien zu erkennen.

Jetzt nun, sollte man denken, war das Zeitalter der Frauenbildnisse gekommen Aber es fehlte ihren Malern die Freiheit in Darstellung der Schönheit. Die Eifersucht gehörte mit zur orientalischen Ausstattung spanischen Wesens. Wer sich in ihre wunderliche Psychologie und Pathologie der Eifersucht *(celos)* hineinstudiert hat, begreift, dass ein Bildnis, welches seinem Gegenstande doch einen gewissen Allgemeinbesitz verleiht, dem Spanier anstöfsig sein musste. Nathanael Hawthorne sagt von der königlichen Schönheit seiner Zenobia: »Das Bild ihrer Form und ihres Gesichts hätte über die ganze Erde verbreitet werden müssen. Es war ein Unrecht gegen die übrige Menschheit, sie als ein Schauspiel für nur Wenige zurückzuhalten . . . Sie hätte es für ihre Pflicht achten müssen, unaufhörlich Malern und Bildhauern zu sitzen.« . . . Aber wie mochte ein Spanier aus Calderons Zeit einem Wesen, das Niemand

mit gleichgiltigen Augen ansehen konnte, dem Maler zu sitzen erlauben! Eine Reizbarkeit, wie sie in seinen und Tirso's Komödien geschildert wird, die jeder Überlegung so unzugänglich ist, dass sie Huldigungen zum Verbrechen des an ihnen ganz unschuldigen, ja ihrer kaum bewussten Gegenstands macht und an diesem rächt, hätte sie wohl Darstellungen gestatten können, wie sie Tizian von Fürstinnen seiner Zeit wagen durfte? Freilich war die Ehre dort von zarter Konstitution; Schönheiten, selbst von Stande, waren in Madrid steten Verfolgungen ausgesetzt, und man hielt damals die Macht des Goldes für unwiderstehlich.[1]) Die ehrbaren Frauen lebten in einer halb klösterlichen, halb orientalischen Zurückgezogenheit[2]), weder auf Promenaden noch Korso's zeigten sie sich öffentlich, wie in Italien. Der Verkehr aufser dem Hause beschränkte sich auf Besuche in Sänften, besonders in reichen Nonnenklöstern; selbst die Messe pflegte man zu Hause zu hören.

Da man jedoch in den Hofkreisen die europäischen Sitten mitmachte, so wurden die Bildnisse wenigstens mit starken Vorrichtungen der Abwehr ausgerüstet. Sie erscheinen den liebenswürdigen Schwächen des Geschlechts unzugänglich. Jene Eigenschaften, welche nach den Dichtern wenigstens die eine Hälfte weiblichen Reizes ausmachten, die Anmut Tirso's, das *mirar tan suave* Lope's, sie wurden streng verbannt, und der Ausdruck der Würde, d. h. des kalten Stolzes, war Gesetz. Calderon deutet darauf hin, dass auch Mode und Toilette der Schönheit nicht günstig seien. *El precepto la hermosura no aumenta,* sagt er, wenn er seine Tochter der Luft mit aufgelösten Haaren malt: *son hermosos sin obediencia.*[3])

So darf es nicht Wunder nehmen, wenn es unter spanischen Gemälden so wenig erträgliche Frauenbildnisse giebt, und besonders jene Klasse, die man »Schönheiten« nannte, fast gar nicht vorkommt. Palomino erwähnt die in Frankreich, Deutschland, Italien (heute hätte er England an erster Stelle nennen müssen) bestehende Sitte, grofse und kleine Bildnisse vornehmer Damen *(madamas sobresalientes en calidad y hermosura)* »ohne Prüderie und Geheimnis aufzustellen«; aber, fügt er hinzu, »bei uns ist der Ehrenpunkt peinlicher«.[4]) So schrieb er noch unter den Bourbonen (1724). Nur zur Zeit Philipp II, als der Geist der Renaissance auch dort am mächtigsten war, wurden wohl schöne Hofdamen gemalt für die Bildnisgalerie des Pardo, aber sie sind von der Hand Anton Mors. Sonst bezog man die »Schönen« aus Venedig; man sieht im Museum noch eine mehrmals wiederholte Courtisane von der Hand Tintoretto's. Auch Tizian sandte ein Exemplar seiner hübschen Lavinia, aber spanischem Geschmack angepasst, als Herodias mit dem Kopf des Täufers.

Dass Schönheit auch dort, wie zur Zeit Griechenlands, den bildnerischen Trieb anregte, dafür fehlt es nicht an Zeugnissen. Aber wer eine Schönheit künstlerisch geniefsen wollte, musste, wie es scheint, ihr Gatte sein. Eins der erschütterndsten Trauerspiele Calderons erzählt die Geschichte eines Mannes, der sein Glück, ein schönes Weib errungen zu haben, wie der alternde Rubens, geniefst und durchlebt, indem er ihr

---

[1]) Camillo Guidi erzählt von einer solchen Dame: non restò esenta da quelle persecuzioni che senza risparmio patiscono in questa corte le donne di acclamata bellezza. (1643.)

[2]) Graf Ottonelli aus Modena sagt von der schönen Antonia, Tochter des Ministers Haro, sie sei hinter den Mauern des väterlichen Palastes erzogen worden con maggior riserva che in un monasterio. (1653.)

[3]) La hija del aire I, 1.

[4]) Museo pictórico II, 97.

Bildnis malt. Als er sie verliert, wird er zum *pintor de su deshonra,* erst, indem er fortfährt, sie darzustellen, als Deianira, zuletzt in grausiger Peripetie, indem er die einst angebetete Gestalt mit ihrem Blute malt.

* * *

Auch am Hofe Philipp IV, wo man sonst an manchem Vorurteil lockerte, hat der erste Maler des Königs nicht oft Damen zu malen gehabt. Haben wir Grund, dies zu bedauern? Die Ansicht ist verbreitet, dass Velazquez vorzugsweise ein Männermaler gewesen sei.[1]) Ein Charakteristiker von dieser Stärke könne, sagt man, für Frauenschönheit keinen Beruf gehabt haben. Aber wie oft, auch in ästhetischen Fragen, hat man die Notwendigkeit des Faktums früher bewiesen als dessen Richtigkeit. Man vergafs, dass seine Bildnisse kleiner Mädchen unerreicht sind, das der Infantin Margaretha, ihrer Fräulein, seines Töchterchens, und bei Malern, Kennern und Laien gleiche ungeteilte Bewunderung finden. Und Kinderbilder sind mindestens nicht leichter als Frauenbilder.

Jenes Vorurteil erhält eine scheinbare Bestätigung durch den Befund seiner Werke. Im Madrider Museum kommt nur eine echte Spanierin vor. Die Zahl der Königlichen Damen ist zwar grofs, aber es sind Wiederholungen sehr weniger Aufnahmen, und sie gehören einer fremdländischen Rasse an. Meist können sie weder durch Schönheit noch durch Anmut oder geistige Bedeutung Interesse erwecken.

Bei der ersten Königin, Isabella von Bourbon, die ebensoviel Hochachtung wie Teilnahme verdient, scheint dem Maler die Freiheit des Studiums gefehlt zu haben, sie safs nur mit Widerstreben; die zweite, sehr unbedeutende Marianne von Österreich wird mit jedem Jahre abstofsender. Zu jener grundsätzlichen Vermeidung jedes Scheins von Liebenswürdigkeit gesellt sich eine, die Formen unterdrückende Modetracht, die leider gerade damals alles bisher Dagewesene in ungeheuerlicher Entstellung der menschlichen Gestalt überflügelte. Da nun des Malers Wahrheitsliebe dies Alles keineswegs milderte, ja mit einer mehr dem Historiker als dem Künstler wünschenswerten Genauigkeit betonte, so kann freilich diese seine Damengalerie keine Enthusiasten finden. Aber war solchen Modellen und so starrer Etikette gegenüber nicht jede Kunst machtlos? Auch ein Schönheitsmaler, wie Mengs, hat unter seinen Porträts den hässlichsten Frauenkopf, der je eine Krone getragen, die Kurfürstin Marie Antonia. Würde der Spanier nicht anderen Vorbildern gegenüber sich in anderem Licht gezeigt haben? Ich glaube, man kann diese Frage mit Ja beantworten, wenn man die Thatsachen nicht zählt, sondern wägt, und die wenigen Bildnisse echter Spanierinnen, die von ihm jetzt bekannt sind — es sind nur drei — aufmerksam betrachtet.

Zu diesen gehört die »Sibylle« im Pardomuseum. Dies Bildnis ist auffallend durch die nur dies einzige Mal von dem Künstler gewählte Ansicht im Profil. Die Linien des letzteren sind mehr charaktervoll als gefällig, mehr interessant als schön. Die klare, gerade, freie *(desembarazada)* Stirn, über der sich die reichen, gekräuselten, schwarzen Haare wie ein natürliches Diadem auftürmen, das still in die Ferne blickende, tiefliegende, grofse Auge giebt diesem Antlitz die Weihe der Intelligenz. Der Zug des Ernstes wird vermehrt durch den Schatten über Stirn und Auge, denn das Licht

[1]) Velazquez was emphatically a man, and the painter of men. R. Ford, Penny Cyclop. 1843.

fällt von hinten ein. Ist es der Blick der Künstlerin oder der Seherin? Die Tafel, die sie vor sich aufgerichtet hält, müsste darauf Antwort geben; sie ist leer. Das graue Kleid, der gelbe Mantel hat eine fast ideale Einfachheit. Es scheint also, die Dame wollte sich in irgend einer poetischen Rolle dargestellt sehen, vielleicht nach dem Muster eines ihr bekannten klassischen Werkes, wie Domenichino in Figuren und Halbfiguren seine schöne Marizzebill als heilige Cäcilie oder Cumaea malte.

Dieser dämmerhaften Sibylle mit dem Blick ins Unendliche steht die »Dame mit dem Fächer« gegenüber, die sich in fast beunruhigender Weise dem Betrachter zukehrt. Sie ziert jetzt die Galerie von Sir Richard Wallace. Junonische Augen, ein feines Stumpfnäschen, warmes, blühendes Inkarnat, ein wohlgebildeter, kirschroter Mund, ein langer, voller Hals, der indes unten keinen schönen Anschluss hat, die Haare aus der etwas harten Stirn zurückgestrichen und dann in vollen, weichen, dunkelbraunen Locken in die Wangen hineinfallend, so steht sie da, rechts an der Bildfläche, den Blick nach links gewandt und mit spitzem Griff der Finger den Saum der schwarzen Mantille in der Höhe des Busens fassend. Dieser *manto* war eins der gefürchtetsten Garderobestücke der Madrider Damen, oft verwünscht von Gatten und Vätern, ja von der Censur einer Königlichen »Pragmatik« getroffen. Mit einem Ruck dieser kleinen Finger konnten sie sich vermummen; oder, mehr als kokett, blofs das eine Auge zeigen, oder aber, wie hier, von seinem ernsten Schwarz den schönsten Busen einrahmen lassen. Die Hände stecken leider in weiten, hellen Lederhandschuhen, aber sie sollten von dem Hauptreiz nicht ablenken. Die rechte hält den breit aufgeschlagenen Fächer, dem Vorübergehenden wie eine vielsagende Hieroglyphe zugekehrt. Am linken Arm hängt der Rosenkranz. Also die drei stummen Instrumente, auf welchen Jede dort Virtuosin ist: Mantille und Fächer in Aktion, der Rosenkranz als Deckung. Es ist ein Kampagnekostüm. Der Blick der braunen Augen ist stolz, fast hart, ein taktischer Blick, der unter der Maske der Kälte Leidenschaft und Ungeduld verbirgt, er bedeutet eine Frage, vielleicht ein Ultimatum.

Von dieser Unbekannten giebt es noch ein anderes Bild, welches weniger als Situations- wie als Repräsentationsbild erscheint. Es befindet sich im Chiswick-House.

* * *

Eine zweifellose und zwar sehr elegante *(bien prendida)* Dame stellt endlich das dritte Bildnis vor, welches kürzlich aus der Dudley-Galerie in das Berliner Museum übergegangen ist, das nun zwei grofse Frauenbilder des Meisters besitzt. Das neue ist ohne Zweifel das anziehendere; keine Galerie wohl wird so bald hoffen dürfen, ihm ein gleichwertiges an die Seite zu stellen.

Das Gemälde lässt sich nur bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadiz zurückverfolgen, obwohl es von A. Ponz in seiner Beschreibung derselben (Viage XVIII, 20 ff.) nicht erwähnt wird. Es kam aus der Salamanca-Galerie im Jahre 1867 für 98,000 Francs an Lord Ward Dudley.

Auf hellgrauem Grunde tritt die Gestalt, in der Form zweier übereinandergestellter Kegel, sehr plastisch hervor. Stellung und Geberden sind die konventionellen, aus den Königlichen Damenporträts bekannten; auch die Form des Reifrockes und der Frisur ist dieselbe, sie reicht von dem dritten bis ins fünfte Jahrzehnt des Jahr-



VELAZQUEZ

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

hunderts. Ihre Bewegung hat die volle Ungezwungenheit vornehmer Erziehung; doch glaubt man in der stolzen Haltung, dem festen Griff an die Lehne des roten Sessels und vor Allem im Ausdruck mehr Temperament zu erkennen als bei jenen. Der lebhafte Blick der braunen Augen, das Spiel um den Mund hat etwas munteres, triumphierendes, schalkhaftes,[1]) das von dem kalten Ernst der Hoheiten und Majestäten sehr abweicht. Welche Dame aber müsste auch ein solcher Staat nicht guter Laune machen!

Die Züge drücken Entschiedenheit des Charakters aus. Hohe, gerade Stirn, grofsgeschnittene Augenhöhlen, durch starke Brauen und Schatten betont, tiefliegende nicht grofse, intelligente Augen von derselben Farbe, eingezogene Nase mit stark und keck hervortretender Spitze, ein schön geformter, langer, sehr bestimmter Mund, volles, rundes Kinn. Ein Kopf von mehr breiten Verhältnissen, welche durch die über der Stirn hochaufgetürmte, rötlichblonde Frisur und das über Schläfen und Wangen quellende Gelocke etwas ausgeglichen werden. Nur ein schwacher Hauch rötet die Wangen. Dies echt kastilische Gesicht entsprach dortigen Schönheitsbegriffen wohl mehr als unseren. Calderon, der in der »Tochter der Luft« sein Ideal ausgemalt hat, verlangt zwar schwarze Augen, aber das Haar zwischen schwarz und blond, und den Mund *(corte del alma)* grofs.

Die herabhängende Linke hält den geschlossenen Fächer; hier ist eine zuerst beabsichtigte Ausbiegung des Handgelenks flüchtig zugedeckt worden, ohne das Glied aber weiter umzumodellieren; es erscheint nun formlos wulstig.

Ihr Putz übertrifft an Reichtum selbst den mehrerer fürstlicher Damenkonterfeis, ohne jedoch auffallend zu sein: »reich, nicht bunt«. Den obersten Platz nimmt eine Diamantrose ein, die über der rechten Schläfe ins Haar gesteckt ist; das Ohrgehänge besteht aus drei grofsen Perlen; Diamantenhalsband. An die Stelle der Tellerkrause oder *lechuguilla,* die übrigens hier als horizontales Element zwischen den sonst herrschenden aufsteigenden Linien gut wirken würde, ist ein sehr bescheidener kleiner, flacher Kragen getreten, eine Parallele zur männlichen *golilla.* Sie trägt ein schwarzes, geblümtes Sammetkleid; die Unterärmel und das Leibchen sind von blauem, gold durchwirkten Brokat mit goldenen Sternen; letzteres aufserdem mit Goldspitzen gesäumt.

Darüber legt sich eine schwere, aus rosettenartigen Gliedern gebildete Goldkette, die einen stattlichen Brustschmuck von Gagat *(azabache)* trägt. An dem Zeige- und kleinen Finger der Linken und an der Rechten stecken drei Ringe mit grofsen, ebenfalls rosettenartig umkränzten Steinen.

Die Grundierung ist, wie meist, weifs, mit einem Stich ins Bläuliche. Darauf ist das Ganze hergestellt in drei Noten, dem hellen, sehr wahren Fleischton, mit dünnem, durchsichtigem Braun für die schmalen Schatten, Haare und Augen; dem Schwarz (und Blau) des Kleides und dem hellgrauen Grund. Besonders die braunen Teile führen auf die dreifsiger Jahre, sie finden sich auch in dem Bildnis des Montañes und in dem Dresdener Bildnis (No. 624).

Auf der Rückseite der Leinwand, die aber jetzt auf eine neue Leinwand gezogen ist, soll in alter Handschrift der Name Joana de Miranda stehen. Dies ist der Name der Frau des Malers. Nichts spricht dagegen, wenn nicht vielleicht das reiche

[1]) The gentlemanliness of the painter is reflected so to say in the picture; its refinement, its freedom from affectation, appear in the absence of anything like self-consciousness on the part of the sitter, so that we infer the perfect mastery and consummate ease with which the artist worked. Athenäum 1871, I, 118.

Kostüm. Sollte der Hofmaler, dessen Gehalt damals noch bescheiden war, mehr als unregelmäfsig ausgezahlt und durch Nebenverdienst aus Honoraren für Private nicht aufgebessert wurde, im Stande gewesen sein, der Tochter des Malers Pacheco Perlenbänder, Goldketten und Diamantrosen zu verehren? Die gleiche Benennung der Sibylle und der Frau im Vordergrunde des Wiener Familienbildes (die auch die Tochter Francisca sein kann) ist übrigens durch nichts erwiesen; Beide haben mit unserer Dame keine Ähnlichkeit, und auch nicht untereinander. Der Name Miranda kommt aber mehrfach am Hofe Philipp IV vor. Es gab einen D. Antonio de Miranda, der Mitglied des obersten Gerichtshofs war (Alcalde de casa y corte), einen D. Luis de Miranda Enriquez, und endlich waren die Herzöge von Peñaranda Grafen von Miranda.

Velazquez hat auch eine Französin gemalt, die Herzogin von Chevreuse, als sie flüchtig vor Richelieu's Verfolgung am spanischen Hof erschien (1637). Und wo mag das Bildnis der Doña Juana Eminente hingekommen sein, das in der spanischen Galerie des Louvre (No. 298, 0,79 × 0,60) war? »Die Augen«, sagt das Kunstblatt (1839, 166), »dieser reizenden Spanierin sehen nicht, sie sprechen; das Modell des Kopfes ist bewundernswürdig schön; es ist ein herrliches Angesicht mit verlockendem Munde, um den ein noch verlockenderes Lächeln spielt.« — *Por pincel perdido viene!* (Lope.)

Und welches von allen diesen mag Palomino gemeint haben, wo er eine Dame von ungewöhnlicher Vollkommenheit beschreibt, die Velazquez mit besonderem Glück gemalt habe und auf die D. Gabriel Bocangel hübsche, von ihm zitierte Verse gemacht hatte? (Museo III, 334.)

Gewiss Niemand wird unser Bildnis sehen, ohne das Vorurteil zu bedauern, das Velazquez verhindert hat, mehr Proben seiner Kunst in diesem Fach zu geben. Aus diesem Dreigestirn lässt sich wohl schliefsen, dass ihn vor den Damenmalern der Höfe dieses und des folgenden Jahrhunderts eins auszeichnete: die Abwesenheit jener Schablone, die wenn einmal von der grofsen Welt acceptiert, Allem aufgedrückt wird, unerbittlich, einförmig und unkünstlerisch wie die Mode.

BRAMANTE IN MAILAND

VON W. V. SEIDLITZ

Spärlich und überdies widerspruchsvoll sind die Nachrichten, die uns ältere Schriftsteller über Bramante's Thätigkeit in der Lombardei hinterlassen haben. Vasari wusste in der ersten Ausgabe seiner Vite nichts Näheres hierüber zu berichten; in der zweiten brachte er jene verworrenen Angaben, welche zu der Verwechselung von Bramante mit seinem Schüler Bramantino und zu der Aufstellung eines sogenannten alten Bramantino von Mailand geführt haben, welcher Bramante's Lehrer gewesen sein soll, in Wahrheit aber nie existiert hat.[1]) Der Festesrausch, von welchem sich Vasari während der wenigen Tage, die er im Mai 1566 zu Mailand verbrachte, umgeben sah,[2]) war offenbar zu betäubend, um ihm noch Zeit zu lassen, den Spuren der dortigen alten Kunst mit Eifer nachzugehen. Vereinzelte Notizen über Bramante finden sich in dem Vitruvkommentar seines Schülers Cesariani (Como 1521) sowie in dem Anonymus des Morelli (Marcantonio Michiel). Lomazzo's Angaben in der Idea d'un tempio della pittura und im Trattato dell' arte della pittura etc. widersprechen einander teilweise. Spätere Ortsbeschreiber, selbst Torre (1674), können nur mit Vorsicht benutzt werden.

Erst der neueren Zeit ist es durch Nachforschungen in den Archiven und vergleichende Betrachtung der Denkmäler gelungen, Licht über diese Frage zu verbreiten. Casati, dem Herausgeber der Notizen De Pagave's über Bramante, Hans Semper, dem gewissenhaften Erfasser Bramante'scher Bauweise, vor Allem dem geistvollen Künstlerblick Geymüllers haben wir diese Förderung zu verdanken. Doch kann man sich der Einsicht nicht verschliefsen, dass die Ergebnisse der Forschung noch nicht in allen Punkten befriedigen, das Bild des Künstlers noch nicht in voller Reinheit erscheinen lassen.

---

[1]) Die Verwirrung rührt nicht in solchem Mafse, wie man gewöhnlich annimmt, von De Pagave her (Sieneser Vasari-Ausgabe von 1792, Band V S. 161), denn seinem älteren Bramantino, den er Agostino nennt und um 1420 wirken lässt, schreibt er nur die angeblich unter Nicolaus V in den vatikanischen Stanzen ausgeführten Fresken, ferner die Ausmessung römischer Bauwerke, vermutungsweise auch die von Vasari aufgeführten Malereien der in Mailand völlig unbekannten Casa Ostanesia zu, also lauter Werke, von denen man nichts mehr weifs, und fügte dann noch hinzu, dass dieser Bramantino, soviel bekannt, nie etwas gebaut habe, obwohl er Architekt gewesen sei. Ein so blutloser Künstler, den Pagave überdies ausdrücklich als Lehrer Bramante's in der Architektur zurückweist, kann in der Kunstgeschichte kein weiteres Unheil stiften. Viel mehr Schaden haben vorher Bottari (in den Anmerkungen zur römischen Vasari-Ausgabe) und nachher Calvi angerichtet, indem sie die Persönlichkeit des historischen, d. h. des sogenannten jüngeren Bramantino nicht klar erfassten.

[2]) Vgl. seinen Brief vom 9. Mai an D. Vinc. Borghini, Ed. Sansoni VIII, 405

Bei der hohen Bedeutung, welche Bramante's Wirksamkeit in der Lombardei nicht blofs für die Erkenntnis seines eigenen Entwickelungsganges, sondern für die der italienischen Kunst überhaupt besitzt, kann somit jeder erneute Versuch, dieselbe schärfer zu erfassen, als von vorn herein gerechtfertigt betrachtet werden. Hat doch hier bereits der Meister Schöpfungen hervorgebracht, welche durch Gröfse der Empfindung, Schönheit der Verhältnisse und Feinheit der Durchführung sich als Vorläufer seiner römischen Bauten bekunden, zugleich aber von einer Vollkommenheit erfüllt sind, welche nach dem Niedergang der griechischen Kultur nur in diesem gesegneten Zeitalter der Kunstblüte erreichbar war. Vornehmlich war es die Regierungszeit Lodovico il Moro's, welche durch Bramante's Wirken, im Verein mit demjenigen Lionardo's, verherrlicht wurde. Als dieser prunkliebende und von ehrgeizigen Plänen erfüllte Fürst, der nach dem Ausspruch eines italienischen Chronisten [1]) unter Seinesgleichen mit am höchsten vom Geschick emporgehoben und am tiefsten niedergeschmettert worden, im Jahre 1500 seine Herrschaft an die Franzosen verlor, da wandten sowohl der Urbinate wie der Florentiner Mailand den Rücken und liefsen hierdurch einem jüngeren Geschlecht, welches zum guten Teil auf ihren Schultern stand, freie Bahn. Sie selbst aber hatten noch einmütig gewirkt mit jener eingeborenen Künstlerschar, welche für die Malerei bei dem tüchtigen Vincenzo Foppa in die Schule gegangen war und für Skulptur wie Architektur die Kräfte an den gewaltigen Bauwerken des Mailänder Doms und der Certosa bei Pavia geübt hatte. Sie bildeten somit Bindeglieder zwischen der alten und der neuen Zeit.

Dass Bramante seine Laufbahn als Maler begonnen und längere Zeit diese Kunst fortgeübt habe, wird durch die übereinstimmenden Angaben der älteren Schriftsteller bezeugt, auch ist das früheste Datum, welches wir über seine Anwesenheit in der Lombardei besitzen, mit einem Werke der Malerei verknüpft, nämlich mit den um 1477 ausgeführten Fresken am Palazzo del Podestà zu Bergamo. Vasari (IV, 147) giebt an, dass er die Werke des Fra Bartolommeo, genannt Fra Carnovale von Urbino, eines Malers, von dem wir uns keine Anschauung mehr bilden können, studiert, daneben aber eifrig Architektur und Perspektive betrieben habe. Sabba Castiglione bezeichnet ihn in seinen Ricordi (Ven. 1584, c. 111 S. 138) als einen pittore valente, come discepolo del Mantegna, e gran prospettivo, come creato di Pietro del Borgo. Seine Meisterschaft in der Behandlung der Perspektive wusste auch Lomazzo (Idea 150) zu rühmen. Möglicherweise genoss er den Unterricht des Piero della Francesca in Urbino, wo dieser um 1468 sich aufhielt; zu derselben Zeit also als Laurana seine grofsartige Bauthätigkeit daselbst begann, die für Bramante's spätere Entwickelung als Architekt von bestimmendem Einfluss werden sollte. Ob er noch mit Melozzo da Forlì, der erst 1474 in Urbino nachweisbar ist (Schmarsow 94), in Berührung gekommen, muss dahingestellt bleiben.

Die andere Angabe Castiglione's, dass er auch bei Mantegna gelernt habe, hat gleichfalls manche Wahrscheinlichkeit für sich. Seinen Malereien werden Eigenschaften beigelegt, welche man bei einem Schüler des Piero della Francesca nicht suchen, bei einem des Mantegna aber als ganz natürlich hinnehmen würde; so namentlich die Vorliebe für perspektivische Verkürzungen, die Härte in der Gegenüberstellung von Licht und Schatten, die eckige Faltengebung der wie ausgehauen (a scaglie) aussehenden Gewänder, welche Lomazzo (Tratt. I, 312 und II, 413) zu der Annahme geführt hat, dass die alten Meister ihre Modelle mit Papier oder mit leimgetränkten

[1]) Gasp. Bugati, Hist. Universale, Ven. 1570, 4°, S. 688.

Tüchern bekleidet hätten. Auch mag hier angeführt werden, dass die Figuren auf dem grofsen, dem Bramante zugeschriebenen Stich ein so mantegneskes Gepräge tragen, dass Waagen (Tresures of Art. I, 255 Anm.) sie ohne Weiteres sogar Mantegna selbst beimafs.

In Mailand kam dann Bramante mit einem dritten Vertreter der auf wissenschaftliche Regeln begründeten damaligen Malerei zusammen, Vincenzo Foppa, der ihn vornehmlich in der Kenntnis der Verhältnisse des menschlichen Körpers gefördert zu haben scheint. Lomazzo erwähnt bei der Proportionslehre seinen Namen mehrfach in Verbindung mit dem Foppa's, indem er berichtet (Tratt. II, 140), dass Letzterer viele figure quadrate [1]) gezeichnet, Bramante aber ihm hierin gefolgt sei, die Quadraturen des menschlichen Körpers sowie die des Pferdekörpers festgestellt habe (Idea 16),[2]) auf Grund deren man jegliche gewünschte Figur leicht zur Darstellung bringen konnte, wie denn auch ein Buch, welches er mit solchen Zeichnungen gefüllt, von Raphael, Polidoro da Caravaggio und Gaudenzio Ferrari eifrig benutzt worden sei.

Die Vorbildung nach den genannten drei Richtungen hin: auf perspektivische Verjüngung und Verkürzung, plastische Rundung mittels kräftiger Licht- und Schattengebung und richtige Proportionalität der Gestalten liefs ihn vor Allem für die Ausübung der monumentalen Malerei geeignet erscheinen. Die Behauptung Serlio's (l. II S. 1), dass er anfangs ausschliefslich die Malerei betrieben habe, mag aus guter Quelle stammen, wie denn auch die beträchtliche Anzahl der auf ihn zurückzuführenden, jetzt leider bis auf einen kaum nennenswerten Rest verschwundenen Werke dafür spricht und dem Vitruvübersetzer Caporali (nach Pungileoni, Bramante, 102) Recht zu geben scheint, der ihn als einen nicht üblen Maler seine Laufbahn beginnen lässt, dem Cellini aber Unrecht, der ihn in seinem Trattato sopra la scultura (Cap. I.) als einen nur unbedeutenden Maler behandelt.[3]) Auch sein Schüler Cesariani (Como, 1521, Bl. 70 v.) bezeichnet ihn als einen pictore egregio. Dass er die Malerei auch zu einer Zeit, da er bereits als Architekt vollbegründeten Ruhm erworben, nicht gänzlich aufgegeben, beweist einerseits die von Calvi (Notizie dei princ. prof. di belle arti etc. III, 89) mitgeteilte, höchst wahrscheinlich aus den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts stammende archivalische Notiz, wonach er zusammen mit Lionardo und gleich demselben als ingeniarius et pinctor aufgeführt wird; andererseits der Umstand, dass er seine Wirksamkeit in Rom, im Jahre 1500 noch, mit der Ausführung von Freskomalereien begann.

Das früheste Werk Bramante's, welches sich, wie gesagt, in der Lombardei nachweisen lässt, sind seine um 1477 entstandenen, jetzt aber untergegangenen Fresken des Palazzo del Podestà (jetzt Tribunal) zu Bergamo, Philosophengestalten, an der nach dem Platz zu gelegenen Fassade in bunten Farben, in dem Saal einfarbig grün behandelt.[4]) Diese Clairobskürtechnik, welche auf die Nachahmung plastischer Bild-

[1]) D. h. Proportionsfiguren, nach dem von Plinius XXXIV, 65 auf Polyklet's Kanon angewandten Ausdruck.

[2]) Die Bezeichnung: ritrovate ist wohl nur im Hinblick auf die verloren gegangene Kunst der Griechen zu verstehen.

[3]) Mediocre pittore, ma uomo di svegliato e singolar giudicio nell' arte dell' architettura.

[4]) Anonymus des Morelli ed. Frizzoni S. 125. Die dort enthaltene Datierung »um 1486« ist von dem Herausgeber auf Grund einer Notiz in Marino Sanudo's Itinerar von 1483, wonach die Malereien am Pal. di Pretore zur Zeit entstanden seien, als Seb. Badoer Podestà war, d. i. 1477, berichtigt worden. Crowe und Cavalcaselle (VI, 11, Anm. 22) verwechseln das Gebäude mit dem Pal. della Ragione, wo jetzt die Bibliothek ist.

werke ausgeht, beweist, dass er gleich anfangs jenem Grundsatz der Unterordnung der Malerei und Plastik unter die dekorativ architektonischen Ziele folgte, welchen er während seiner späteren mailändischen Wirksamkeit zu so glänzender Entfaltung brachte.[1]

Gegenüber der zuletzt noch von Geymüller (Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, 1875, 4°, S. 30) nachdrücklich vertretenen Annahme, dass Bramante seine Wirksamkeit in der Lombardei bereits in der ersten Hälfte der siebziger Jahre und zwar gleich als Architekt mit dem Bau der Kirche Sta. Maria presso S. Satiro (kurzweg S. Satiro genannt, da die alte Stammkirche dieses Namens nicht mehr besteht) begonnen habe, muss erstlich betont werden, dass die erhaltenen Dokumente keine Handhabe bieten, um den Beginn des Baues in die erste Hälfte der siebziger Jahre zu versetzen, und zweitens, dass eine Beteiligung Bramante's an diesem ursprünglichen Bau aus inneren Gründen sehr unwahrscheinlich ist.

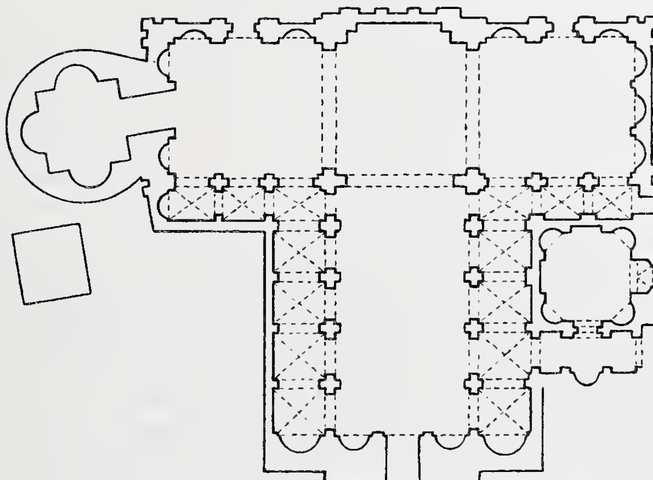
Wohl enthält eine aus dem Jahre 1500 stammende Druckschrift der Baubehörde dieser Kirche (auszugsweise abgedruckt bei C(asati), I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese, Mil. 1870, S. 89) die Angabe, dass nach 1470 der Bau einer prächtigen Kapelle zu Ehren der hl. Jungfrau nach einem Plane des berühmten Architekten Bramante begonnen (vi diedero principio dopo l'anno 1470 con disegno del celebre architetto Br.) und im Jahre 1480 eine Brüderschaft dieser Kapelle beziehungsweise dieses Altars gestiftet worden sei; doch bestätigen andere dem Bau gleichzeitige Dokumente aus den Jahren 1479 und 1480, dass derselbe damals erst seit kurzer Zeit begonnen und nur bis zu einem Teil, von dem nicht gesagt wird, dass er der gröfsere gewesen sei, gediehen war.[2] Die Angaben aus den Jahren 1476 und 1477,

[1]) Seine übrigen untergegangenen Malereien seien gleich hier erwähnt: in S. Pancrazio zu Bergamo, links vom Eingang, ein Fresko der Pietà (Anon. d. Mor. 127); in Monza, Sta. M. delle Grazie, über der Thür, eine Geburt der Jungfrau (Bossi, Guida, I, 162); im Kloster del Senatore zu Pavia Fresken, welche bereits zu Scaramuccia's Zeit (Finezze dei pennelli italiani, 1674, S. 151) verdorben waren; die Gestalt des Dichters Ausonius an der Fassade eines Hauses an der Piazza de' Mercanti zu Mailand, die Lomazzo (Tratt. I, 388) wegen der zu grofsen, an Statuen erinnernden Härte ihrer Lichter und Schatten tadelt, während sie doch das Leben nachzuahmen strebe und im Übrigen sehr gut gezeichnet sei; an der Fassade eines Hauses in der Goldschmiedegasse daselbst, gegenüber S. Michele al Gallo, eine dreigeteilte, auf die Gerichtsbarkeit bezügliche Darstellung, die eine Versammlung, ferner zwei von ihrem hohen Sitz herabgezerrte Richter und endlich einen Angeklagten, auf einem einfachen Bänkchen sitzend und sich mit einem Bekannten unterhaltend, zeigte, nach Torre (Ritratto di Milano 1674 S. 250) von guter Zeichnung und kühn in den Verkürzungen, doch dürftig in den Gewändern und zu wenig belebt. Wegen ihrer Verkürzungen wurden auch seine vier Evangelisten in Sta. Maria della Scala von Lomazzo (Tratt. II, 46) gerühmt. Die Orgelthüren in derselben Kirche, welche Torre (298) und auch P. Resta (s. Hans Semper in Dohme's K. u. K. II, 1, Bramante S. 23) ihm beimessen, indem Letzterer angiebt, dass sie zwei Apostel in kräftiger, sorgfältiger Ausführung enthielten, müssen dagegen als fraglich bezeichnet werden, da das Lob, welches ihnen wegen der grofsen Weichheit in den Uebergängen der Töne bei kompliziertem Faltenwurf gespendet wird, zu den Eigenschaften, die sonst von Bramante ausgesagt worden, nicht pafst, wohl aber als für Bramantino bezeichnend angesehen werden kann. Endlich führt noch Torre (134) eine Fassadenmalerei an der Casa Lampugnani gegenüber S. Sisto an, die Sibylle und den vom Pferde gestiegenen Kaiser Augustus darstellend, mit den charakteristischen Elementen einer schön verkürzten Architektur (ornamenti di buona prospettiva) und einfarbig gemalter Medaillonbildnisse.

[2]) In der herzoglichen Erlaubnis zur Veranstaltung einer Hauskollekte zum Besten des Baues, vom 3. Juli 1479 (Casati, Dok. C), wird gesagt, dass es sich darum handle, die Kapelle,

welche Calvi (Notizie II, 21) anführt, indem er aus der in ihnen enthaltenen Erwähnung von Kirchengewändern, Kreuzen, ferner einem Altar auf die Beendigung des Neubaues bereits zu jener Zeit schliefst, können demnach nur auf die alte, jetzt nicht mehr bestehende, dem Dokumente D nach (s. die Anm.) damals aber noch vorhandene Hauptkirche bezogen werden.

Der Bau (s. den Grundriss) ist durch Strafsenzüge ohnehin beengt und war offenbar durch seinen Zusammenhang mit der alten Kirche in mehrfacher Hinsicht gebunden. Dazu kommt noch, dass während der Bauthätigkeit in dem Plan desselben eine durchgreifende Veränderung stattgefunden haben muss. Das sieht man an der Art, wie die Seitenschiffe sich an der einen Seite des Querschiffs todtlaufen und an



dessen übrigen Seiten nur in Form einer Scheinarchitektur fortgeführt sind; ferner an der Art, wie sich am Äufsern das Mittelschiff an die Vierung anfügt (nach den

welche im Bau begriffen sei, das ist eben die jetzige Kirche, rascher und schöner zu Ende zu führen; in dem Beglaubigungsschreiben des Erzbischofs vom 28. Juni desselben Jahres, welches dem Almosensammler eingehändigt wurde (Casati, Dok. B), wird dies dahin näher ausgeführt, dass die Kirche, von der ein grofser Theil in kurzer Zeit (brevi tempore) errichtet worden, mit Hilfe der Almosen so rasch als möglich vollendet und ausgestattet (perfici et compleri) werden möge. In der herzoglichen Bestätigung der Satzungen der Altar-Brüderschaft, vom 4. September 1480 (Casati, Dok. D), ist noch bestimmter angegeben, dass die vielen und mannigfaltigen Wunder, welche seit einigen Jahren (jam aliquot annis) von der hl. Jungfrau an ihrem seit Alters in der Kirche befindlichen Altar bewirkt worden seien und die Bedeutung der Kirche über die aller anderen Kirchen der Stadt emporgehoben zu haben schienen, die im Werk begriffene Errichtung dieses Prachtbaues (monumentum) veranlasst hätten, welcher durch seine bewundernswerte Kunst der berühmten Stadt nur zur höchsten Zierde gereichen könne (maximo ornamento esse possit). Die Worte honorabilis et digne (d. i. dignae) im Dokument B sind nicht, wie es meist geschieht, auf die Art der Herstellung des Baues, sondern auf die Kirche selbst, die eine der ehrwürdigsten der Stadt war, zu beziehen.

übereinstimmenden Beobachtungen von Mongeri, l'Arte in Milano, 1872, S. 216, Calvi II, 23 und Paravicini, die Renaissance-Architektur der Lombardei, S. 4); endlich an dem Gegensatz, der zwischen dem schönen lichten Querschiff und dem von düsteren gedrückten Seitenschiffen flankierten Langschiffe besteht.

Für dieses Querschiff wird nun Bramante als Erbauer anzunehmen sein, denn sowohl die Scheinarchitektur der Altertribuna (nach der Aussage unseres besten Gewährsmannes, Cesariani, in seiner Vitruvübersetzung Bl. 70 verso, wo von den Scheinnischen — facto per la ratione optica, pare habiamo un introrso magno — die Rede ist, welche häufig von den Modernen angewendet worden seien; während Vasari VI, 513, im Leben des Garofalo, die tribuna del mezzo, welche den Zenale zur Architektur geführt haben soll, Bramantino giebt; doch liegt hier gerade deutlich zu Tage, dass er den Letzteren mit Bramante verwechselt, da er ihn als dessen Lehrer, zugleich aber auch als den Erbauer der Sakristei anführt), wie die Kuppel (nach Lomazzo, Idea S. 103, wo freilich, merkwürdigerweise übereinstimmend mit Vasari, Bramantino genannt wird, jedoch nur Bramante gemeint sein kann, da ausdrücklich auch die Sakristei als von demselben Meister herrührend angeführt wird, mit dem Bemerken, dass an beiden Stellen die Art der Alten, das Licht von oben einzuführen — offenbar im Gegensatz zu der seitlichen Beleuchtung der gotischen Kirchen — wieder aufgenommen worden sei) und die Aufsenarchitektur des Querschiffs, welche Torre (Ritratto S. 50) wegen ihrer Nischen, Karniese und Friese als erfindungsreich ausdrücklich hervorhebt, werden auf ihn zurückgeführt.

Um diese Thatsache mit der Nachricht, dass Bramante den Plan der Kirche entworfen habe, zusammenzureimen, nimmt Mongeri an, dass ursprünglich nur eine einschiffige Kirche, das jetzige Querhaus, ohne das Seitenschiff, projektiert und ausgeführt, das Langschiff mit den Seitenschiffen aber erst später und ohne Bramante's Zuthun hinzugefügt worden sei. Der ursprüngliche Eingang hätte sich danach an der rechten Stirnseite des Querschiffs, gegenüber dem Zugang zur Kapelle des heiligen Ansbertus, befunden. Abgesehen davon, dass es, wie Mongeri S. 218 selbst zugiebt, schwer ist, an eine Entstehung der in so reinen und schönen Formen gehaltenen Hinterfassade vor dem Jahre 1479 zu glauben, und dass die keineswegs mit der Achse des Querschiffs zusammenfallende Lage der Kapelle des heiligen Ansbertus durchaus nicht hinreicht, um die Richtung des letzteren zu motivieren: sprechen die folgenden Gründe dagegen, dass das Langschiff erst nachträglich dem Querschiff hinzugefügt worden sei.

Vor Allem hätte die Anbringung einer Kuppel gerade über dem mittleren Drittel einer solchen Hallenkirche gar keinen Sinn, während sie im Anschluss an ein bereits bestehendes Langschiff durchaus nötig war, da von der Chorseite aus, wegen der gegenüberliegenden Häuser, kein genügendes Licht zugeführt werden konnte. Ebensowenig konnte die Schein-Tribuna geplant werden, bevor nicht das Langhaus, dem sie als Abschluss zu dienen hat, dastand. Ueberhaupt trägt die blofs auf die Erzeugung einer Scheinwirkung berechnete Innenarchitektur des Querschiffs, die in der Aufsenarchitektur ihren durchaus entsprechenden Ausdruck findet, somit wohl gleichzeitig mit dieser zur Ausführung gekommen ist, deutlich den Charakter der Anpassung an ein schon bestehendes Seitenschiffsystem, dessen entsprechende Weiterführung nur den Raum zu sehr beschränkt hätte; für einen Übergang dagegen aus der Nischenarchitektur in die wirklicher Seitenschiffe liefse sich nicht leicht ein Grund finden. Endlich setzt auch die Art, wie die Sakristei in den vom rechten Kreuzarm und dem Langschiff gebildeten Winkel hineingebaut ist, das Vorhandensein dieser Seitenschiffe

voraus, da diese Sakristei zwei der Mauern ihres quadratischen Unterbaues mit den Seitenschiffen gemein hat, in ihrer Gliederung genau den Quadraten der letzteren entspricht, daher auch mit ihrer ehemaligen ins Freie führenden Eingangsseite durchaus in der Flucht der Stirnseite des Querschiffs steht. Unmöglich kann das Seitenschiff des Querschiffs als ein späterer Einbau zwischen letzteres und die isoliert stehende Sakristei, die ursprünglich als ein Baptisterium gedacht war, eingeschoben und hiermit auch das Langschiff in seinen Verhältnissen bestimmt worden sein; sondern die Seitenschiffe und das Langschiff müssen schon bestanden haben, ehe die Sakristei durch Bramante errichtet wurde. Da nun aus der fast vollständigen Übereinstimmung des Grundgedankens der Incoronata zu Lodi, welche auf Grund eines ehemals auf Bramante zurückgeführten, nunmehr aber urkundlich als von Giovanni Battagio herstammend erwiesenen Planes vom Jahre 1488 (Gualandi, Mem. orig. italiane II, 54) errichtet wurde, mit der Sakristei von S. Satiro (siehe die Beschreibung des Baues bei Semper S. 28) hervorgeht, dass letztere vor diesem Jahre entstanden sein muss, so wäre damit auch eine späteste Grenze für die Datierung des Langschiffs gewonnen.

Überdies lassen schon die gedrückten Verhältnisse der düsteren Seitenschiffe den Gedanken nicht wohl aufkommen, dass sie auf Bramante zurückzuführen seien, während die Verzierungsweise mittels Rosettenkassetten und kleiner Terrakottaköpfchen, wie solche in dem Fries, welcher unter dem Gesims des Mittelschiffs hinläuft, angebracht sind, eine damals in Mailand bereits eingebürgerte war, und gewisse Einzelheiten, wie das Fehlen einer Vorhalle am Fufse des Langschiffs, bei gleichzeitigen Bauten, z. B. Sta. Maria delle Grazie, wiederkehren. Es scheint daher die Annahme gerechtfertigt, dass anfänglich, in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, das Langhaus und das Seitenschiff des Kreuzarms entstanden seien, jedoch ohne Zuthun Bramante's.[1]) Dann erst, seit etwa 1480, sei dieser dem Bau nahe getreten, habe im Anschluss an das Mittelschiff des Langhauses, aber unter Absehen von den Seitenschiffen, das mächtige Querschiff mit seiner Vierung entworfen, ferner den Bau der Sakristei in Angriff genommen und letzteren etwa in der ersten Hälfte der achtziger Jahre zum Abschluss gebracht. Damit würde die Angabe Gasp. Bugati's (Hist. Universale, S. 689), dass Lodovico il Moro die Kirche S. Satiro durch Bramante habe errichten lassen, im Ganzen wohl stimmen. Der Aussage Lomazzo's (Trattato I, 158), dass die Kirche von einem Schüler Bramante's herrühre, möchte man übrigens daneben für die Innendekoration Glauben schenken, da die letztere hauptsächlich auf die Erweckung eines gefälligen Scheins ausgeht und in den Pilastern ohne Basen und mit einförmigen Kapitellen eine feine und liebevolle Durchbildung vermissen lässt (Mongeri denkt hier an Bramantino, dessen Name von Vasari und Lomazzo doch nur aus Missverstand mit dem Bau in Verbindung gebracht worden ist); doch spricht wiederum der Umstand dagegen, dass Cesariani ausdrücklich Bramante als den Erfinder der Schein-Tribuna nennt. Da nun letztere sich der Architektur der übrigen Nischen durchaus anschliefst, so kann man sich das Unzureichende dieser gesamten Dekoration nur dadurch erklären, dass hier der Anschluss an ein bereits vorhandenes Altes beobachtet, die Arbeit wohl auch von Gehülfen ausgeführt worden, und nur die Idee selbst vom Meister ausgegangen ist.

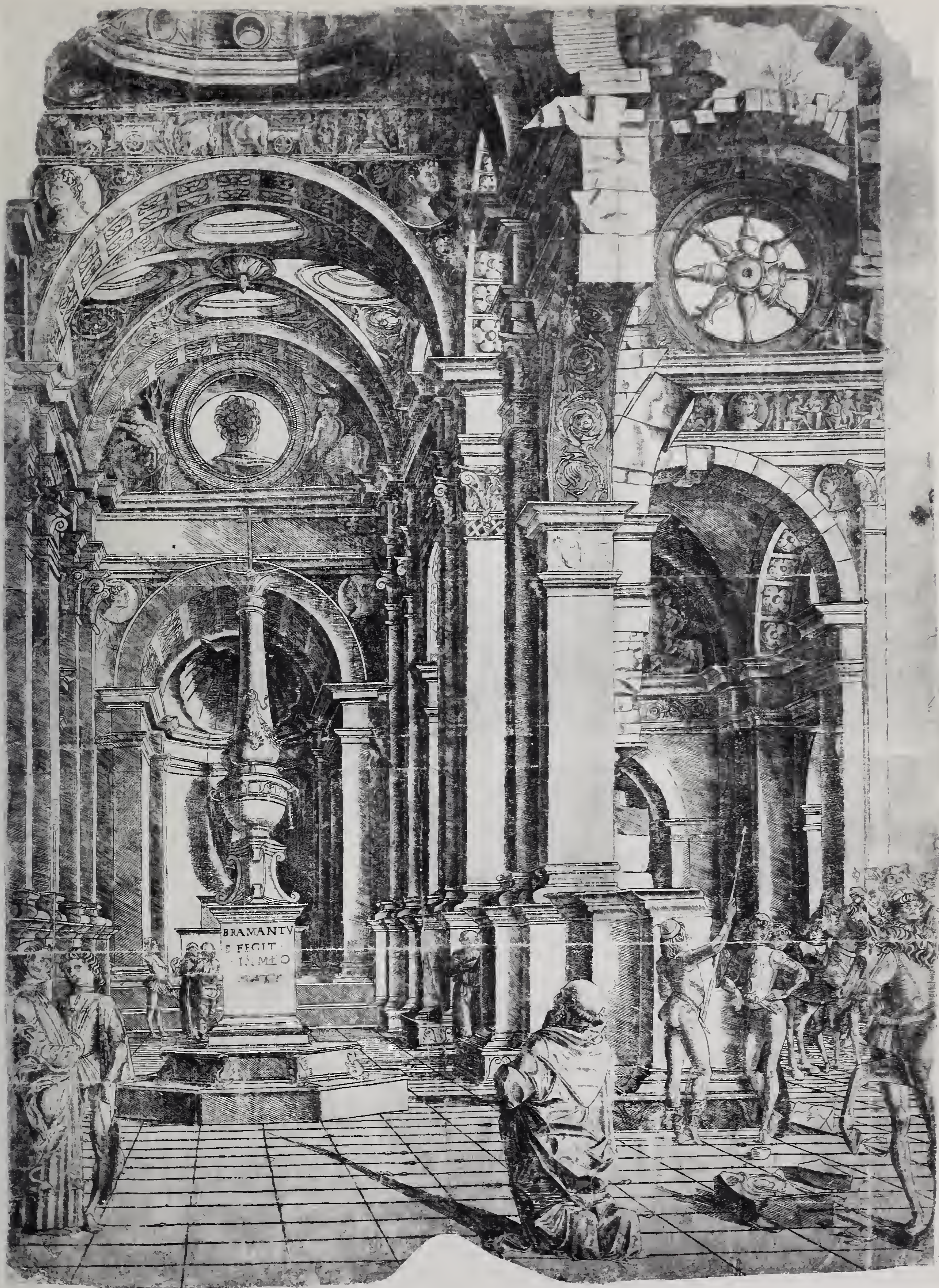
---

[1]) Nur die möglicherweise später begonnene Ausführung des Marmorsockels der Fassade, welch letztere erst in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts zu Ende geführt wurde, wäre nach Geymüller (Les estampes attrib. à Br., S. 18) auf Bramante zurückzuführen.

Die Sakristei zeichnet sich durch die schlanken schönen Verhältnisse, die feinen und mit weiser Ökonomie angebrachten Verzierungen und die vortreffliche Beleuchtung mittels schräg durch die Rundöffnungen der Kuppel sowie gerade von der Laterne herabfallenden Lichts aus, welche Beleuchtung besonders von den Zeitgenossen (Cesariani Bl. 4 verso, 70 verso, Lomazzo Idea S. 103) gerühmt wurde. Die acht Nischen des Untergeschosses sind abwechselnd halbrund mit Muschelwölbung und dazwischen flach gebildet; eingeknickte Pilaster, die als charakteristische Merkmale Umrahmung des Schaftes und am Kapitell einen durch einen Rundstab von dem eigentlichen Knauf getrennten ornamentierten Hals zeigen, tragen den schönen, in starkem Relief gearbeiteten Terrakottafries Caradosso's, der die mächtigen, von Fruchtkränzen umschlossenen, zum Licht emporblickenden Charakterköpfe enthält, zu deren Seiten dralle Putten in den verschiedenartigsten Beschäftigungen dargestellt sind. Jedes dieser acht Felder ist verschieden behandelt, ebenso wie die edlen, scharf gearbeiteten Kapitelle der acht Pilaster (vgl. die Abbildungen bei Paravicini, Taf. 9—11, und die Photographien Brogi's, sowie die liebevolle Beschreibung bei Semper S. 27). Das zweite Geschoss zeigt an jeder Seite je zwei Rundbogenöffnungen, hinter denen der Umgang herumführt. Der darüber befindliche Terrakottafries mit Centauren, auf deren Rücken Frauen sitzen, und Maskenscheiben dazwischen, ist aus einer Form hergestellt, dagegen sind die durchbrochen gearbeiteten steinernen Balüstradenfüllungen alle verschieden. Für die Pilasterfüllungen des Unter- wie des Obergeschosses sind je zwei Muster verwendet worden; bei den weniger umfänglichen Gliedern, wie den Abteilungsstücken des Hauptfrieses und der Balüstrade wiederholt sich je ein Motiv, ohne dass es monoton wirkte. In der leichten Verteilung dieser Rankenverzierungen über die Fläche, in ihrer feinen und doch so kräftig hervortretenden Durchbildung hat Bramante unvergängliche Muster für die Stuckdekoration geschaffen. Die vorauszusetzende ehemalige Polychromierung ist jetzt unter einem zähen Ölanstrich, der den Hauptfries sich in Schwarz von den übrigen gelblich-weifs gefärbten Teilen abheben lässt, verhüllt.

Für die Entstehungszeit der Querschiffsdekoration ist nur ein spätestes Datum gegeben, nämlich das Jahr 1498 wegen der Erwähnung der, einen Chorraum von drei Rundbogenjochen nachahmenden Schein-Tribuna von bemaltem Stuck, in Luca Pacioli's Manuskript seiner Divina Proportione (Geymüller S. 107). Aus dem Umstande aber, dass bereits 1495 Borgognone die übrigen Nischen mit Fresken geschmückt hat (Mongeri S. 220, Calvi II, 254), muss gefolgert werden, dass damals auch schon die Tribuna vollendet war. Mit Rücksicht auf die Aufsenarchitektur, welche sich eng an die innere anschliefst und somit wohl ziemlich gleichzeitig entstanden sein wird, empfiehlt es sich dagegen nicht, wesentlich über das Jahr 1490 zurückzugehen. Denn wie die Einzelheiten derselben vollendeterer erscheinen, als die der Sakristei, so erinnern sie zugleich an Werke, die Bramante um das Jahr 1492 geschaffen hat: die Kanonika von S. Ambrogio und den kleinen Hof von Sta. Maria delle Grazie.

Die Hinterfassade in der Via del Falcone (Abb. bei Paravicini Taf. 7), durch den marmornen Sockel und den auf kräftigem Gebälk aufruhenden Architrav wohl gegliedert, wird durch schlanke flache Wandpilaster mit korinthischen Kapitellen von schwarzem Stein, die ebenso schön komponiert wie musterhaft sauber ausgeführt sind, belebt und an den äufsersten Enden durch eben solche leicht vorspringende Pilasterpaare markiert, während der in gleichem Verhältnis vorspringende, durch einen Giebel bekrönte Mittelteil von zwei wesentlich höheren und breiteren Pilastern flankiert wird, welche das Gebälk der Vierung stützen und durch einen herrlichen,



INNERES EINER KIRCHE

KUPFERSTICH NACH BRAMANTE

(NACH DEM EXEMPLAR DES BRITISH MUSEUM VERKLEINERT)

unter diesem Gebälk hinlaufenden, zum Teil von dem Giebel durchschnittenen Fries verbunden sind. Dass die beiden etwas kleinlich wirkenden Thüren nicht, wie noch Semper annahm, von Bramante herrühren, hat erst Paravicini bekannt gemacht, der a. a. O. S. 4 anführt, dass die eine derselben im Jahre 1514 durch Gio. Ant. da Oggionno, die andere nur einige Jahre früher errichtet worden sei. Der Kuppeltambour, welcher das von einer runden schlanken Laterne bekrönte Zeltdach trägt, ist mit Pilastern belegt, die gleich den unteren durch Schönheit ausgezeichnet sind.

Auch der achtseitige, von einer ähnlichen Laterne bekrönte Oberbau der mit der Hinterfassade in einer Flucht liegenden Kapelle des hl. Ansbertus wird auf Bramante zurückzuführen sein, da er durchaus zu der Kuppel des Querschiffes stimmt und die (hier nach aufsen) geknickten Pilaster eine Eigentümlichkeit des Meisters darstellen. Vielleicht, dass diese Kapelle unter derjenigen des hl. Theodorus zu verstehen ist, welche nach einer Mitteilung von C. Cantù an Geymüller (Die ursprünglichen Entwürfe etc. S. 54) im Jahre 1497 durch Lodovico il Moro geplant wurde und für die Bramante im Dezember d. J. Marmor vom Lago Maggiore und anderswoher besorgen liefs. Hier wäre auch die von Calvi II, 23 beigebrachte undatierte Notiz anzuführen, wonach der Stadtbaumeister Bartol. della Salle 2000 Scudi für die Errichtung der Kapelle mit dem Altar des hl. Satyrus erhielt. Die kreisrunde Umbauung der ursprünglich kreuzförmigen Kapelle, mit ihrem von flachen Pilastern getragenen und mit Terrakottaköpfchen gezierten Fries stammt offenbar auch aus dieser Zeit, bietet aber zu wenig Anhaltspunkte, um sie gerade Bramante selbst zuzuweisen.

Die Übereinstimmung, welche zwischen dem grofsen, Bramante zugeschriebenen Stich eines Kircheninnern (siehe den Lichtdruck, in starker Verkleinerung) und der Sakristei von S. Satiro besteht, hat Courajod (Les estampes attribuées à Bramante S. 7) bestimmt, Malaspina beizustimmen, der in seinem Catalogo, Mil. 1824, II, 22, diesen Stich als einen Entwurf zur Wiederherstellung der Kirche des hl. Satyrus betrachtet wissen will, welchen Bramante auf solche Weise bekannt gemacht habe, nachdem die Wiederherstellung nicht in der von ihm geplanten Weise erfolgt sei. Mit ebenso grofsem Recht konnte andererseits Zani (Enciclop. parte 2, t. 1 [1817] pag. 81) behaupten, es sei hier die Vorhalle (vestibolo, das ist die Kanonika) von S. Ambrogio dargestellt, da unleugbare Anklänge auch an dieses Werk vorhanden sind. Endlich machte Geymüller (Estampes S. 17) darauf aufmerksam, dass Manches in dem Stich auch an den Chor von Sta. Maria delle Grazie erinnere. Da scheint denn Geymüllers Annahme (ibid. S. 21) die einfachste, dass Bramante die vor Allem perspektivisch und malerisch gedachte, in bautechnischer Hinsicht nicht durchaus tadellose Komposition als reines Phantasiewerk, per suo diletto, geschaffen habe. Ist sie schon für die Erkenntnis seiner Thätigkeit als Architekt von hoher Wichtigkeit, so gewinnt sie noch an Bedeutung durch den Umstand, dass sie das einzige unverfälschte Zeugnis für seine Zeichenweise bietet.

Über die Frage, ob Bramante die Komposition auch selbst gestochen habe, sind die Ansichten geteilt. Von den meisten Schriftstellern, so auch jüngst von Courajod wie von Geymüller, wird sie bejaht. Wir müssen uns aber mit Entschiedenheit der entgegengesetzten, von G. d'Adda (Léon. da Vinci, la gravure milanaise et Passavant, Extr. de la Gaz. d. B.-A., 1868, S. 7) verfochtenen Ansicht anschliefsen, wonach hier die Arbeit eines Stechers aus der Schule Mantegna's vorliegt. Denn die Aufgabe, eine Platte von so kolossalen Dimensionen (ca. 70 cm hoch) auszuführen, konnte nur ein sehr geübter Stecher unternehmen, und nur ein sehr geschickter

konnte sie in so ausgezeichneter Weise lösen. Gegenüber der Gleichmäfsigkeit, Kraft und Sicherheit dieser Strichlagen kann nicht die Rede davon sein, dass ein Maler wie Bramante hier einmal, nach Courajods Ausdruck, den Grabstichel statt des Stifts in die Hand genommen und mit demselben die Zeichnung gleich auf das Kupfer (statt auf Papier) aufgetragen habe; auch reichen die kleinen Unvollkommenheiten, welche Geymüller S. 21 anführt, wie die nicht ganz gleichmäfsige Führung des Rankenornaments an der Laibung des vordersten Bogens — wenn sie überhaupt solche sind und nicht vielmehr auf eine, möglicherweise sogar absichtliche Nachlässigkeit des Zeichners zurückzuführen sind — nicht hin, um den Stich für die Arbeit eines Dilettanten zu erklären.

Andererseits wollen wir auch nicht so weit gehen, Bramante nur die Erfindung der Architektur zu geben, die Figuren aber für eine Zuthat des Stechers zu erklären, wie d'Adda es thut. Denn hierzu sind dieselben viel zu gut in die Architektur hineinkomponiert, zu deren Verdeutlichung mit Rücksicht auf die Höhenverhältnisse sie unentbehrlich sind. Ihr mantegneskes Gepräge bezieht sich auch viel mehr auf die Art der Faltengebung, als auf die Körperverhältnisse oder Bewegungsmotive. Dem Mantegna selbst, wie Waagen (Treas. of art I, 255 Anm.) es möchte, lassen sie sich keineswegs beimessen; auch wüsste ich keinen bestimmten Schüler desselben zu nennen, zu dessen Art sie passten. Da wir aber die Nachricht besitzen (s. oben), dass Bramante bei Mantegna gelernt habe, so steht der Annahme, dass sie von ihm selbst herrühren, nichts im Wege. Als Charakteristika können wir denselben entnehmen, dass sie äufserst schlank gebildet sind — hierin an Bramante's Pilaster und Säulen gemahnend — und sich durch höchst feine Knöchel auszeichnen, zudem in ihren Stellungen eine ausgesuchte Grazie entfalten, die erst durch gewisse, doch durchweg mafsvoll bewirkte Übertreibungen — Einziehen des Rückgrats, Herausbiegen des Standbeins — erzielt worden ist, hierin an das Verfahren des Ornamentisten erinnernd, der weniger auf Nachbildung der Naturformen, als auf Anpassung und Unterordnung derselben unter bestimmte Zwecke ausgeht.

Hinsichtlich der Architektur würde die Autorschaft Bramante's zur Genüge aus der Komposition erhellen, auch wenn nicht am Sockel der Kandelabersäule die ungeschickt abgeteilte Inschrift:

BRAMANTV
S. FECIT
IN MŁO

angebracht wäre. Es ist bisher noch nicht bemerkt worden, dass dieselbe auf dem Londoner Exemplar mit Tinte eingezeichnet ist, und zwar, soweit mir erinnerlich, mit derselben Tinte, mit der das flüchtig skizzierte Ornament auf dem Kämpfer des vordersten Pilasters ausgeführt ist. Auf dem, seit langer Zeit bereits unzugänglichen Exemplar der ehemaligen Casa Perego in Mailand ist dieser Kämpfer im Druck gleichfalls weifs geblieben (s. Geymüller 20, nach Mitteilung Mongeri's); doch scheint die Inschrift hier thatsächlich eingestochen zu sein. Dass sich auf keinem der beiden Exemplare die Jahreszahl M . . ., wie Passavant angiebt, oder M . . . C . . ., wie Geymüller anfangs auf der Photographie nach dem Londoner Exemplar annehmen zu können meinte, befindet, ist nunmehr festgestellt (Geym. S. 20).

Es mag dahingestellt bleiben, ob die Entstehung des Stichs durchaus in die Zeit vor 1488 versetzt werden muss, wie Geymüller S. 21 will, der in ihm wegen einiger architektonischer Inkorrektheiten eine Arbeit der Frühzeit Bramante's, als der-

selbe noch nicht ganz sicher in der Architektur gewesen sei, erkennen will. Diese bautechnischen Unmöglichkeiten und Irrtümer, die Geymüller (S. 19, Anm. 2 und S. 21, oben) rügt: das Fehlen der Kuppelzwickel und das Durchschnittenwerden der Architrave durch die Archivolten, werden wohl erst in Folge mangelnden Verständnisses des Stechers hineingekommen sein; denn gar zu unwahrscheinlich ist es, dass Jemand im Stande gewesen wäre, Gebilde von solcher Grofsartigkeit und Schönheit zu ersinnen, der nicht bereits die technischen Vorstudien weit hinter sich gehabt hätte. Aufserdem scheint es gerade wegen der Reminiscenzen an verschiedene Bauten, die erst in den neunziger Jahren entstanden sind, geboten, die Entstehung der Zeichnung in die Zeit nach Fertigstellung dieser Bauten, somit in die zweite Hälfte der neunziger Jahre, zu versetzen, statt behaupten zu müssen, dass Bramante bereits am Anfang seiner Laufbahn allen wesentlichen Gedanken seiner späteren Bauthätigkeit einen so deutlichen und, was noch wunderbarer wäre, einen mit der thatsächlichen Ausführung so nahe übereinstimmenden Ausdruck hätte geben können.

Wie die sechzehnteilige Kuppel an die achtteilige der Sakristei von S. Satiro, wie die aus Runden hervorschauenden Kolossalköpfe, die lebendig bewegten Figurenfriese (s. die Abbild. bei Geym. S. 19), die Bildung der Pilasterkapitelle mit dem unter dem Knauf hinlaufenden Gliede an dasselbe Bauwerk erinnern, so findet die elegante Vierung mit ihren schlanken, auf hohem Sockel und schwellender Basis ruhenden Pilastern und den sich seitlich anschliefsenden wesentlich niedrigeren Pilastern mit schmucklosem Kämpfer und kräftig vorspringendem Gesims, auf dem der Gurtbogen aufruht, ihr Gegenbild in dem Mittelteil der Kanonika von S. Ambrogio; die vierteilige flache Hängekuppel aber mit den vier runden Lichtöffnungen ein solches in dem Chor von Sta. Maria delle Grazie, und die Kandelabersäule eines in den Aufsenverzierungen derselben Kirche (s. Geym. S. 19). Neben gewissen Ziermotiven, die damals in Mailand allgemein eingebürgert waren, wie den Rosettenkassetten in den Wölbungen und den Reliefmedaillons mit Profilköpfen in den Zwickeln, kommen auch solche vor, die Bramante durchaus eigen zu sein scheinen, an seinen ausgeführten Bauten bisher aber nicht konstatiert werden konnten, so die rundgeschlungenen Rankengebilde der Bogenlaibungen und der Zwickel, die verzierten, weit ausladenden Unterbaue der Pfeilersockel und die genial verkürzten und in den Raum hineinkomponierten Centauren in den Lünettenzwickeln zu den Seiten der Rundfenster. Die Anbringung einer Statue in der Tribuna des Chorraums, wie die durchgehends verschiedene Bildung der Speichen des Radfensters beweisen nach Geymüller S. 21 augenscheinlich, dass es sich hier nicht um den Entwurf zu einem wirklichen Bau, sondern um ein blofses Phantasiegebilde handelt.

Aus voller Überzeugung werden wir auch anlässlich dieses Stichs den feinfühligen Bemerkungen Geymüllers beistimmen können, dass man, um entscheiden zu können, ob ein Werk von Bramante herrühre, diesem Meister, dessen hervorstechenden Zug eben so sehr die Harmonie und Noblesse, wie die Eleganz und die Schönheit bilde, darauf achten müsse, ob es die Werke Anderer auch in der That wesentlich an Schönheit und Vortrefflichkeit überrage.

Mit diesem Stich hängt die gemalte Fassadendekoration der Casa Castiglioni [1]) aufs Engste zusammen (abgeb. bei Paravicini Taf. 8). Die beiden Kolossalgestalten

[1]) Zu Bramante's Zeit dem Senator Fontana gehörend; von Vasari als Haus des Bernardo Scacalarozzo (soll heifsen Scacabarozzo bezeichnet); zu Lomazzo's Zeit Casa dei Marchesi Pirovani; in der zweiten Hälfte des XVII Jahrhunderts den Conti Stampa di Monte

zu den Seiten der jetzigen Balkonthür stimmen, wie sich noch aus den schwachen, auf Paravicini's treuer Zeichnung wiedergegebenen Resten erkennen lässt, in Körperverhältnissen und Bewegungsmotiven (nicht aber in der Erfindung) durchaus mit den beiden eleganten Knappen auf dem Stich überein; der untere Fries enthält aufser den bekannten, aus Runden hervorschauenden Köpfen jene aus dem Kreis rundgezeichneten Rankenverschlingungen, für die sich bei Besprechung des Stichs noch kein Analogon anführen liefs; der obere Fries aber stimmt mit seinen lebhaft bewegten drallen Kinderfiguren, zwischen denen wiederum Runde mit Köpfen angebracht sind, so vollständig mit den beiden Friesen des Stichs und dem Hauptfries in der Sakristei von S. Satiro überein, dass an der Erfindung ihrer aller durch einen und denselben Künstler gar nicht gezweifelt werden kann. Crowe und Cavalcaselle's Zuschreibung dieser Malereien an Bramantino, »den Bramante hierbei höchstens mit Skizzen unterstützt haben mag« (VI, 22), erscheint daher nicht begründet.

Vasari aber, auf den diese falsche Zuschreibung zurückzuführen ist, giebt an derselben Stelle (im Leben des Garofalo, VI, 512 fg.) auch die Kanonika, welche urkundlich als Werk Bramante's beglaubigt ist, dem Bramantino und erklärt denselben zugleich für den Lehrer Bramante's und den Erbauer von S. Satiro nebst der Sakristei. Es liegt also die bereits früher hervorgehobene Verwechselung beider Künstler vor. Lomazzo's Angabe im Trattato II, 48, wonach Bramantino diese Fassade (die freilich hier nicht näher benannt wird) gemalt haben soll, widerspricht andererseits die Stelle in desselben Autors Idea S. 133, die Bramante nennt, und sich wegen ihrer sorgfältigeren Redaktion und gröfseren Ausführlichkeit als die zuverlässigere erweist. Hier werden die Kolossalfiguren wegen ihrer Grofsartigkeit und Lebendigkeit (maestà e moto) gerühmt, und beschrieben als der Pò in Gestalt eines Königs, da er das Haupt der anderen Flüsse sei, mit dem Füllhorn in der Linken und einer Lanze, auf deren Spitze ein Gefäfs sich befindet, in der Rechten; dann Amphion, die Leier spielend (diese beiden zu den Seiten der Balkonthür, der Pò von der Strafse aus gesehen links); endlich zwei sitzende Gestalten: Janus, der Erbauer Genua's mit dem Modell der Stadt (suo dominio) in der Hand, und die Stärke Italiens (il valore della Italia), ein völlig nackter Jüngling mit einem Stab in der Hand, als der Beherrscher aller Gebiete und Provinzen. Auch Torre (Ritratto S. 344) bezeichnet Bramante als den Maler der Fresken und zugleich als den Erbauer des Hauses. Übereinstimmend mit Vasari giebt er an, dass die Malereien in Bronzefarbe ausgeführt seien.

Die Architektur bietet, wie auch Geymüller (Entwürfe für St. Peter, S. 58) ausführt, mit Ausnahme der linken und der Rückseite des Hofes, die im Untergeschoss schöne Säulenarkaden, im Hauptgeschoss ähnliche, jedoch von äufserst dünnen, auf kandelaberartigem Unterbau ruhenden Säulchen getragene Arkaden, mit Holzdach darüber, zeigen, sowie des schönen Aufsenportals, das von zwei kandelaberartig gebildeten Säulen auf hohem Sockel flankiert wird, die ursprünglich einen, erst im Jahre 1651 (Calvi, Notizie II, 16) durch den jetzigen Balkon ersetzten Architrav trugen, nichts was direkt auf Bramante deutete. Abgesehen davon, dass die zweistöckige Fassade durch das spätere Einbrechen eines Fensters (des zweiten rechts vom Mittelbalkon, des einzigen mit glatter, nicht ornamentierter Umrahmung) verunstaltet worden ist, scheint es, dass die reichen Terrakottaeinfassungen mit ihrem schönen flachen Muster erst

---

Castello gehörend, aus deren Besitz sie in den der Marchesi Castiglioni und in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in den der Silvestri überging (Corso Venezia 16, bei der ehemaligen Porta Orientale).

nachträglich an den Fenstern angebracht wurden, da sie mehrfach die gemalte Architektur verdecken, namentlich die breiten Pilaster des Untergeschosses, denen scheinbar Halbsäulen, abwechselnd gewunden und geradlinig kanelliert, mit korinthischen Kapitellen, vorgelegt sind. In dem unteren Fries sind auf der rechten Seite des Hauses die Rundmedaillons je über einem solchen Schaft angebracht; in dem oberen Fries dieser Seite dagegen befinden sich die Medaillons gerade über den Fensteröffnungen. Die gleichfalls gemalten Pilasterschäfte des Hauptgeschosses sind umrahmt und mit schönen Ornamenten, die des Bramante durchaus würdig sind, belegt (auf der Photographie von Rossi noch zum Teil sichtbar). Die Gestalten des Pò und des Amphion waren gerade vor diese Pilaster gestellt, gleichsam wie auf dem vorspringenden Gebälk des Thores stehend, mussten somit von einem nicht gewöhnlichen Geschick in der Wiedergabe des täuschenden Scheins Kunde geben, dem auch die allgemeine Bewunderung nicht versagt blieb. Leider ist der noch gut erhaltene Fries mit »Nymphen, Heerführern, Phantasietieren, Brunnen und Arabesken« (Cr. u. Cav. S. 22) in einem Zimmer des Erdgeschosses, über den Hof rechts, welcher das vollgültigste Zeugnis für Bramante's Dekorationsweise bieten würde (jetzt schwer zugänglich), bisher nicht publiziert worden.

Da am 28. Februar 1476 (nach Mongeri, L'arte in Milano, S. 460) einem Angelo Fontana die Bewachung der angrenzenden Porta Orientale übertragen wurde, so mag das Haus, welches noch die gotische unsymmetrische Verteilung und Gruppierung der Fenster zeigt, um diese Zeit bereits bestanden haben oder errichtet worden sein; die Malereien aber, die offenbar dem schon vorhandenen Bau erst nachträglich angepasst wurden, möchten wir, wegen der Beziehungen zu dem vorerwähnten Stich, eher in die neunziger Jahre versetzen, um so mehr als damals gerade (1495) ein Senator Francesco Fontana vorkommt, der zu Lodovico il Moro in naher Beziehung stand, somit wohl Gelegenheit finden mochte, den viel beschäftigten Meister für eine solche Arbeit zu gewinnen.

In unmittelbarem Zusammenhange mit dieser Fassadenmalerei spricht Lomazzo (Idea S. 133) von Bramante's Christus an der Säule, einem Gemälde in der nahe bei Mailand gelegenen Kirche des ehemaligen Klosters Chiaravalle, und lobt hierbei sowohl die auf Regeln gegründete (con grandissima ragione) Proportionalität seiner Gestalten, wie die Verwendung kräftiger Lichter, welche in Verbindung mit dem Schatten und Halbschatten eine Wirkung erzielen, der gegenüber die Natur kalt und trocken erscheine. Dies ist die einzige Notiz, die uns über das Bild erhalten ist, aber sie ist zutreffend genug, um unseren vollen Glauben zu erwecken. Der Umstand, dass auch Bramantino, freilich um ein oder ein paar Jahrzehnte später, für die Klosterbrüder von Chiaravalle zu arbeiten hatte, reicht noch nicht hin, um diesem das Bild zuzuschreiben, wie Crowe und Cavalcaselle, mit dem Bemerken, dass es vielleicht nicht von dessen eigener Hand vollendet worden sei (VI, 31), es thun, wodurch sie nur die Vorstellung, die wir uns von diesem Künstler zu machen haben, trüben.

Die lebensgrofse Halbfigur des Schmerzensmannes (siehe die flüchtig gemachte Abbildung bei Lützow, Kunstschätze Italiens, S. 117), ausgezeichnet durch herben Ernst, gehört zu den ergreifendsten Schöpfungen der Zeit und ist nur in Folge ihrer Aufbewahrung an einem nicht bequem zu erreichenden Ort so wenig bekannt geworden und nicht nach Gebühr gewürdigt worden. In ihrer Isoliertheit und bei der einfachen Umgebung, rechts dunkler Grund, links Ausblick aus einem Fenster auf ein Wasser, welches von bebuschtem, hügeligem Terrain, hinter dem sich zackige Berge erheben, begrenzt wird, tritt die Gestalt des hülflos an einen Pfeiler Gebundenen besonders

wirksam hervor. Der um den Hals gewundene Strick hat an einzelnen Stellen Spuren der Reibung hinterlassen; der linke Oberarm ist noch so fest eingeschnürt, dass das Fleisch eine tiefe Vertikalfalte bildet; doch bewahrt das Antlitz mit den schmerzvoll empor- und zusammengezogenen Brauen den Ausdruck der Ergebenheit, der aus dem Glanz der leicht gefeuchteten Augen und den leise geöffneten Lippen Mitleid erweckend hervorleuchtet. Die braun und graue Färbung, welche Crowe und Cavalcaselle rügen, zeigt freilich, dass die Stärke des Malers nicht gerade nach dieser Richtung hin lag, passt aber zu dem Gegenstande vollkommen. Dagegen ist die Modellierung des Fleisches in kräftig grauen Schatten, mit weich verschmolzenen Übergängen und mit grofser Kunst angebrachten Reflexen vortrefflich; wie auch die vorzügliche Bildung des Schlagschattens, den der auf der Fensterbrüstung stehende goldene Kelch wirft, auf einen in der Kunst der perspektivischen Darstellung sehr geübten Meister weist. Der starkknochige füllige Körperbau erscheint in Folge des wohl überlegten Bewegungsmotivs, welches eine sanfte Schlangenlinie konstituiert, schlank und elastisch. Die Falten des weifsen Schurzes sind im Ganzen eckig gehalten und weder zu spärlich noch zu reichlich zur Verwendung gebracht.

Stimmen somit die angegebenen Merkmale bereits in Vielem mit dem überein, was wir bisher hatten beobachten können, so bietet dieses Gemälde auch die Möglichkeit, Bramante's technisches Verfahren genauer zu erfassen. Der Körper ist genau nach dem Modell ausgeführt, unter richtigster Angabe der Knochen, Muskeln, Venen (siehe besonders die linke Schulter und den rechten Ellbogen); das starke knochige Gesicht mit den ausgehöhlten Wangen zeigt kräftige Formen, mandelförmig gebildete Augen mit innen scharf umrissenen Lidern, mäfsig hoch gewölbte Brauen. Der leicht gelockte Bart ist ziemlich spärlich; auf die strähnigen Locken des nicht zu üppigen Haares sind die Lichter in metallisch und doch nicht gerade hart wirkender Weise in Gelb sehr sorgfältig und fein aufgesetzt. Das goldene Ornament des Pilasters besitzt noch nicht die volle Eleganz Bramante'scher Formgebung, woraus auf eine frühe Entstehungszeit des Bildes, wie solche auch durch dessen Gesammtcharakter nahe gelegt wird, geschlossen werden könnte. Das an vielen Stellen restaurierte Bild ist auf Holz, nach Lützow S. 121 in Tempera und scheinbar mit Öllasuren ausgeführt.

Diesem Christus nah verwandt ist die Gestalt des ruhenden Herkules auf einer dem Bramantino gegebenen Zeichnung des Berliner Kabinets (No. 2429, siehe die beigegebene Abbildung). Es ist eine getuschte und gehöhte Federzeichnung auf grünem Papier, in kleinem Querfolio, offenbar Teil einer grösseren Komposition für dekorative Zwecke. Der mit dem Löwenfell bekleidete Heros ist in halb liegender Stellung, gegen links emporblickend und die Linke ausstreckend dargestellt, wie ähnliche Figuren auf dem grofsen Stich vorkommen. Der füllige geschmeidige Körper, der bewegte Umriss der Gestalt, der scharfe Schnitt des Gesichts, die sorgfältige Modellierung, Alles in diesem fein ausgeführten Blatt erinnert an den Christus in Chiaravalle. — Auf Bramante selbst und nicht auf Bramantino ist wohl auch der prächtige Charakterkopf eines bartlosen Alten, gehöhte Kreidezeichnung in Lille, von Braun unter No. 5 als Masaccio photographiert (beistehend in vierfacher Verkleinerung wiedergegeben), zurückzuführen.

Auch das Martyrium des hl. Sebastian in der Namenskirche dieses Heiligen zu Mailand zeigt so viele Berührungspunkte mit dem Christus, dass wir der, wenn auch nicht ganz bestimmten Zuschreibung Torre's (Ritratto S. 145: da tutti viene stimata figlia del pennello di Bramante) zustimmen können, während Crowe und Cavalcaselle



BRAMANTE

HERKULES

ZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICH-KABINET ZU BERLIN

S. 20 wiederum das Bild Bramantino geben. Sebastian, vor einem Renaissance-Hallenbau auf einem Postament stehend und an eine Säule gebunden, erinnert im Typus stark an den Christus; durch kräftige Lichter und breite Schatten werden die Figuren wie Statuen herausmodelliert; im Ganzen herrscht wenig Bewegung, bis auf die beiden Schützen der linken Seite, deren Gesichter auch mehr Leben zeigen, als die der beiden auf der rechten Seite. Den Hintergrund bilden eine Stadt und Berge, von der Abendsonne beleuchtet. In dem Vorwiegen des Rot und Gelb in den Gewändern verrät sich Anlehnung an Foppa. Das vielfach restaurierte Bild ist wegen seines Standortes unmittelbar über der Kanzel schlecht zu sehen.

Um mit den Malereien abzuschliefsen, erübrigt es nur noch diejenigen Fresken zu berühren, die in Folge der übereinstimmenden Aussagen der älteren Schriftsteller (Lomazzo, Trattato II, 273; Torre, Ritratto, S. 130) als die am besten gesicherten Werke Bramante's angesehen werden können, obwohl sie wegen der starken Übermalung, die sie haben erleiden müssen, gerade am wenigsten Handhaben zu einer Beurteilung seiner Kunstweise bieten. Es sind dies die acht überlebensgrofsen Gestalten kriegerisch gerüsteter Männer, sämtlich einzeln in Rundbogennischen stehend, und die Halbfiguren des lachenden und des weinenden Philosophen, Demokrit und Heraklit, in einem Saal der Casa Prinetti (Via Lanzone 4), welche ehemals den Grafen Panigaroli gehörte. Von den Einzelgestalten, die nach Lomazzo berühmte Fechter und Kämpfer, darunter Pietro Suola den Alten, Giorgio Moro da Ficino und Beltrame, che fu ancora pittore (nach Sempers überzeugender Hypothese S. 24 Beltraffio), armati da baroni darstellten, sind nur noch zwei ganz erhalten, Jünglinge, von denen der eine ein Schwert, der andere einen Streitkolben hält; die übrigen, unter denen allein zwei als bejahrtere Männer dargestellt sind, erscheinen nur noch als Halbfiguren. Die beiden Halbfiguren der Philosophen befanden sich ursprünglich über einer Thür, während sie jetzt über einem Kamin angebracht sind. Sind auch diese Malereien durch Übermalungen arg entstellt — Torre's Ausdrucksweise nach: che ingannano l'occhio, in farsi credere, operate da sculpiti marmi, könnte man fast schliefsen, dass sie ursprünglich einfarbig gehalten waren, während sie jetzt bunt sind —, so bieten sie immerhin Merkmale genug, welche auf Bramante als ihren Urheber deuten. Die richtig verkürzten Figuren tragen energische Züge, gut gebaute Nase, kräftiges rundliches Kinn, starke gewölbte Brauen, darüber eine niedrige Stirn Der Faltenwurf ist reich, dabei nur leicht eckig. Vielleicht ist die nicht ganz korrekte perspektivische Zeichnung der Architektur und ebenso die Bildung der durchgehend gleichen Kapitelle der die Nischenwölbungen stützenden Pilaster — übrigens mit dem für Bramante charakteristischen unteren bandartigen Glied — auf Rechnung der späteren Restauration zu setzen. Der braun in braun gemalte Fries mit Menschen und Pferden im Hintergrunde des Philosophenbildes, welches den bemerkenswerten Versuch einer lebendigen typischen Charakterisierung bietet, stimmen durchaus zu Bramante. Was es mit dem auf diesem Bilde angebrachten Zeichen ※ für eine Bewandtnis habe, hat bisher nicht festgestellt werden können.[1]) Wenn es richtig ist,

[1]) Das Vorkommen desselben Zeichens auf der dem Bramantino zugeschriebenen, von mir aber (s. Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 77) für Zenale in Anspruch genommenen Beschneidung Christi vom Jahre 1491 im Louvre spricht dagegen, dass es ein Künstlermonogramm darstelle, abgesehen davon, dass im XV Jahrhundert Künstlermonogramme in Italien noch nicht nachweisbar sind

dass sich unter den Dargestellten der im Jahre 1467 geborene Boltraffio befindet, so würde die Entstehungszeit dieser Fresken nicht wohl vor 1490 anzusetzen sein.

Wegen der auffallenden Übereinstimmung in den Typen werden wohl auch die beiden, von Crowe und Cavalcaselle S. 29 dem Bramantino gegebenen, grau in grau gemalten Lünetten über den Thüren des von Bramante in den neunziger Jahren erbauten Kreuzgangs des kleinen Hofs von Sta. Maria delle Grazie, von denen die älteren Schriftsteller nicht sprechen, eher Bramante selbst beizumessen oder wenigstens als direkt unter seiner Leitung entstanden anzunehmen sein, da sie von einem Raumgefühl zeugen, welches in solcher Ausbildung sich in den gesicherten Arbeiten Bramantino's nicht nachweisen lässt. Die eine über der Kirchenthür stellt die Heiligen Petrus Martyr, Paulus und Katharina von Siena (mit brennendem Herzen) zu den Seiten einer plastischen Marienfigur knieend dar, die andere über der Sakristeithür die Heiligen Ludwig und Jakobus zu den Seiten einer ebenfalls gemalten Madonna.

Gegenüber einer, selbst in ihren Resten noch so reichen Thätigkeit, erweist sich die Bemerkung Torre's in dem Index zu seinem Ritratto di Milano: introduce in Milano la buona maniera di dipignere, als bis zu einem gewissen Grade wohl begründet, und braucht man nicht anzunehmen, dass er erst durch die Lobsprüche, welche Lomazzo dem Künstler als dem Erneuerer der Kunst überhaupt in der Lombardei gespendet, dazu veranlasst worden sei. Denn abgesehen von der perspektivischen Kunst, in der er Foppa wesentlich überragt, scheint er die gröfsere Vollkommenheit in der Herausmodellierung der Gestalten, sowie die reichere Belebung des Konturs derselben der lombardischen Kunst als neue Elemente zugeführt, zugleich aber auch durch seinen überlegenen Geschmack in der Raumausfüllung fördernd auf dieselbe eingewirkt zu haben.

Indem wir die Frage, ob und inwieweit er am Bau des Mailänder Hospitals (um 1485) sowie an dem der Dome von Pavia (um 1488) und Como (um 1491) beteiligt gewesen, als eine noch nicht spruchreife hier beiseite lassen,[1]) wenden wir

---

[1]) An dem ursprünglichen (rechten) Quadrat des Hospitals mögen (nach Geymüller S. 35) die an den Ricchinischen Bau angrenzenden Fenster, welche übrigens von denen Filarete's sich nicht unterscheiden, unter Bramante's Leitung entstanden sein, da einige der Terrakottaköpfe, mit denen sie geschmückt sind, verkleinerte Kopien der Köpfe Caradosso's in der Sakristei von S. Satiro sind; nach Mongeri S. 396 rühren die Arkaden der rechten Seite des Haupthofs zum Teil (wie mir scheint, namentlich die ersten neun und besonders die letzten fünf) wahrscheinlich von Bramante her; wenn er nach dem von Caffi in der »Lombardia« vom 2. November 1870 publizierten Dokument (s. Geymüller S. 34) im Jahre 1485 nur eine für den venezianischen Gesandten bestimmte Zeichnung des Hospitals geliefert hat, so kann freilich aus diesem Umstande allein noch nicht gefolgert werden, dass er sich an dem Bau beteiligt habe. Torre's hierauf bezüglicher Angabe S. 40 ist wenig zu trauen, da er Bramante für den ursprünglichen Architekten des Baues zu halten scheint. — In Bezug auf den Dom von Pavia (Abbild. bei Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., Fig. 31, 81, 82) ist unsere Kenntnis seit Malaspina's Memorie storiche della fabbrica della Cattedrale di Pavia, Mil. 1816, um keinen Schritt weiter gefördert worden Derselbe brachte bereits die Urkunden bei, aus denen hervorgeht, dass im Jahre 1487 ein erfahrener Architekt (in welchem Calvi, Notizie II, 155, ganz willkürlich Bramante sieht) Zeichnungen zu dem Bau angefertigt habe; dass in demselben Jahre Christoforo de' Rocchi und Jo. Ant. Amadeo Zeichnungen und Modelle dazu geliefert hätten (unter denen wahrscheinlich die erstgenannten enthalten waren); dass Bramante im Dezember 1488 für mehrmaligen mehrtägigen Aufenthalt in Pavia wegen des im

uns der reichen Bauthätigkeit zu, die er den Urkunden nach während des letzten Jahrzehnts seines Mailänder Aufenthalts entfaltete. Die Aufgabe, über der Vierung des Mailänder Doms eine Kuppel mit Thüren zu errichten, beschäftigte ihn ebenso sehr wie Lionardo, und veranlasste ihn, ein Modell dafür zu fertigen (Calvi III, 20 Anm. 5; nach Geymüller S. 116 im Jahre 1488), welches aber ebensowenig wie das des Lionardo Beachtung gefunden zu haben scheint, da in der Sitzung der Dombauverwalter, welche am 27. Juni 1490 im Mailänder Kastell unter Beiziehung des sieneser Baumeisters Francesco di Giorgio abgehalten wurde, neben dem von den beiden im April desselben Jahres ernannten Dombaumeistern Amadeo und Dolcebono hergestellten und zur Ausführung gewählten Modell nur noch drei andere, von dem genannten Francesco di Giorgio, Simone da Sirtori und Giovanni Battagio herrührende in Frage kamen. Die Gelegenheit, über ein Modell des Amadeo, sowie über die eines Mag. Petro da Gorgonzola, Antonio da Pandino, Joane da Molteno, Legute (Locate?) sein Gutachten den Dombaumeistern gegenüber abzugeben, hat sich somit Bramante wohl schon früher, wahrscheinlich sogar bevor er ein eigenes Modell fertigte, geboten. Dieses hoch interessante, von Mongeri im Archivio storico lombardo V, 538 fg. und hiernach von Geymüller S. 117 fg. publizierte Schriftstück gewährt den erwünschtesten Einblick in die Sinnesweise des grofsen Architekten, indem es zur Genüge beweist, dafs die hohe Vortrefflichkeit seiner Schöpfungen nicht zum mindesten auf der Klarheit seiner Einsichten begründet war.

Nicht stellte er, wie man es etwa leicht erwarten könnte, bei den Forderungen, die ein Bau erfüllen soll, die Schönheit obenan, sondern wies ihr, als etwas Selbstverständlichem, weil spontan aus dem Künstlergeiste hervorgehendem, die letzte Stelle unter den bei einem Bau in Betracht kommenden Erwägungen an. In erster Linie standen ihm die Rücksichten auf die Statik, das feste Gefüge des Baues, die richtige Belastung der Grundlagen; dann auch, dem vorliegenden speziellen Fall gemäfs, die Übereinstimmung im Stil der neu hinzuzufügenden Teile mit den bereits vorhandenen. Diese Fähigkeit des Renaissance-Künstlers par excellence, einem so grundverschiedenen und dem Italiener eigentlich antipathischen Stil, wie der gotische es war, gerecht zu werden,

---

Juni desselben Jahres begonnenen Dombaues eine Zahlung erhielt; ebenso wies Malaspina mit guten Gründen nach, dass die mit dem Namen Bramante's und der Jahrzahl 1490 versehene Zeichnung des Durchschnitts der Kirche (ehemals im Besitz De Pagave's) schwerlich von Bramante herrühre; endlich finden sich bei ihm die Urkunden dafür, dass Rocchi mit dem Bau betraut wurde und 1488 und 1491 an Modellen für denselben arbeitete; dass aufser Bramante noch andere Baumeister aus Mailand dorthin zur Begutachtung berufen wurden, und zwar im Jahre 1490 Lionardo da Vinci und Francesco di Giorgio. Hinzugekommen ist seitdem nur die Beobachtung Geymüllers (S. 36), dass aus den untersten Teilen des Baues hervorgehe, Bramante habe Ratschläge erteilt, die auch beachtet worden seien. — An dem Dom von Como, als dessen Baumeister Tommaso de Rodari von 1487 bis etwa 1526 angestellt war, nimmt Geymüller S. 40 fg. die inschriftlich im Jahre 1491 begonnene Thür und die wunderbar vornehm wirkenden drei ersten Fenster der rechten Aufsenwand des Langschiffs für Bramante in Anspruch (eines der Fenster abgeb. bei Paravicini Taf. 18). So schön die Gesamtverhältnisse auch sind, so möchte die Dekorationsweise doch nicht ohne Weiteres auf Bramante deuten; auch sind die schönen Sakristeithüren Amadeo's nicht erst, wie Geymüller S. 41 annimmt, nach dieser Thür kopiert worden, da wenigstens die eine derselben, die zur alten Sakristei führende (in deren Architrav die Fürstenbildnisse wohl erst nachträglich eingelassen wurden), nach Calvi, Notizie II, 152 fg. bereits im Jahre 1478 fertiggestellt war.

nimmt im höchsten Grade Wunder und bekundet den selbstlosen Ernst seines echt künstlerischen Strebens. Wenn er sich aber dennoch für eine Verbindung der Vierungspfeiler durch Rundbögen statt durch Spitzbögen ausspricht, so geschieht dies nicht etwa aus ästhetischen, sondern aus technischen Rücksichten. Bei der dem Vierungsüberbau zu gebenden Form legt er dagegen wiederum nicht das Hauptgewicht auf die zu erreichende Leichtigkeit, welche am gröfsten beim Rund-, in zweiter Linie bei dem von den Bauvorstehern ins Auge gefassten Achteck sei, sondern tritt entschieden für die quadratische Form ein, weil dieselbe am besten den Anschluss an das Bestehende ermögliche. Ebenso habe aus zu weitgehender Rücksichtnahme auf die Leichtigkeit Amadeo sich hinsichtlich der Höhe des Turmes geirrt. So sehr nun auch andererseits eine beträchtliche Höhe des letzteren wegen des schönen Eindrucks des Ganzen wünschenswert sei, so dürfe doch ein gewisses Mafs nicht überschritten werden, und seien in dieser Hinsicht diejenigen Modelle zu loben, welche dieses Mafs auf die Hälfte der Höhe des Mittelschiffes festsetzen. In dieser Kritik bekundet er also denselben Sinn für weises Mafshalten, dieselbe Fähigkeit zu allseitiger Erwägung, welche auch aus seinen Bauten als die hervorstechenden Eigenschaften seines Wesens hervorleuchten.

Unter seinen ausgeführten Bauten dieser Zeit wiederholt die kleine Kirche Sta. Maria di Canepanova (Grundriss und System bei Burckhardt, Gesch. der Ren., Fig. 40 und 41), von 1492 [1]) in Pavia durchaus das Motiv der Sakristei von S. Satiro doch ohne den reichen plastischen und ornamentalen Schmuck wie dort. Der quadratische Grundplan hat durch den Einbau einer achtseitigen Galerie im Innern die Gestalt eines Achtecks, welches auch am Äufsern zum Ausdruck gebracht ist, erhalten; doch sind hier die Ecken nicht in Rundnischen verwandelt worden. Die acht gleich grofsen Rundbögen des Untergeschosses ruhen auf Pfeilerwänden, denen auf hohem Sockel stehende Halbsäulen vorgelegt sind; über einem breiten, kräftig profilierten Gesims erhebt sich dann das zweite Stockwerk, gleichfalls durch Halbsäulen abgeteilt, doch über jeder unteren Öffnung zwei durch eine Säule gestützte Rundbögen enthaltend, von denen die vor den vier Ecken befindlichen geschlossen behandelt sind. Die Erleuchtung erfolgt hier wie in der Sakristei von S. Satiro durch acht Rundöffnungen in den Kappen der von einer schlanken Laterne überragten Kuppel. Durch einen tonnengewölbten Durchgangsraum betritt man dann noch den ganz isolierten quadratischen, in Form einer Rundnische abgeschlossenen Chor, der sich in vier Rundbögen öffnet, auf denen das Gesims, welches die sphärische, von einer Laterne bekrönte Kuppel trägt, aufruht, und durch deren zwei man in die beiden seitlich gelegenen, länglich-quadratischen Räume mit Kreuzgewölben gelangt. Auffällig ist bei diesem Bau mit seinen vielen Winkeln die überreichliche Verwendung der eingeknickten Wandpilaster. [2])

Noch ein anderes Bauwerk in Pavia scheint von Bramante herzurühren, der zweigeschossige Palast am Corso Cavour 30, mit flachen, schön ornamentierten, steinernen Pilastern im Erdgeschoss, einem Backsteinfries darüber, und flachen backsteinernen Kandelaberpilastern im Obergeschoss.

[1]) Die Inschrift des die Überreichung des Kirchenmodells darstellenden, in der Kirche befindlichen Gemäldes giebt Ferrario in seinen hs. Notizen (Brera A. G. XIII. 6) so: Johan · Galeaz · Sfortia · Ixabella · Aragon · uxor || Bona Sabaud · mater · Mediol . ducis · templum || Vovent · anno · MCCCCXCII · Bramante · Urbinate || Architecto || Pietas · civium · continuavit · opus.

[2]) Nach Strack (Zeitschr. f. Bauwesen, 1877, S. 78) befindet sich die Grundrisszeichnung in der Biblioteca civica zu Novara.

Nachdem Bramante zu Ende des Jahres 1493 zeitweilig den herzoglichen Dienst verlassen, um sich nach Florenz oder Rom zu begeben — wohin er jedoch wegen der Kürze der Zeit schwerlich gekommen sein kann (siehe Geymüller S. 52 fg.), — war er in den Jahren 1494 und 1495 mehrfach in Vigevano, dem südwestlich von Mailand gelegenen, befestigten Herrensitz der Visconti, dann der Sforza, beschäftigt (siehe Geymüller S. 51 ff.). Interessant ist hierbei namentlich die von Girolamo d'Adda (Indagini . . . sulla libreria Visconteo — Sforzesca, I, 156) veröffentlichte Notiz, dass er einem Manuscript der herzoglichen Bibliothek zu Pavia Planetendarstellungen entnahm, um sie für die Ausschmückung einer Zimmerdecke im Schloss von Vigevano zu verwenden. Ob er, wie Semper S. 33 behauptet, den grofsen quadratischen Turm über dem Südthore des Kastells und die Kolonnaden um die drei Seiten des tiefer liegenden Marktplatzes errichtet, welche auf Befehl Lodovico il Moro's ausgeführt wurden und 1492 bereits vollendet waren, mag dahin gestellt bleiben, da an ihnen die für Bramante so charakteristische Feinheit in der Detailbehandlung durchaus fehlt. Ein seinem völligen Verfall entgegengehender Palast östlich aufserhalb der Stadt, der jetzt von armem Gesindel bewohnt wird, erscheint wegen der zierlichen, mit Emblemen geschmückten Kapitelle des Untergeschosses des grossen Baumeisters durchaus würdig; mit Sicherheit lässt sich auf ihn aber nur die zweigeschossige Loggia am rechten Flügel des unteren Hofes im Kastell (Abb. bei Müntz, La Renaiss. en Italie et en France, S. 247) zurückführen.

Um die Vielseitigkeit seiner Verwendung ins rechte Licht zu stellen, genügt es, auf die Dokumente zu verweisen, welche ihn als Erfinder von Festdekorationen (Geymüller S. 48 ff.) und Begutachter von Brückenbauten zeigen (A. v. Reumont im Kunstblatt 1838 Nr. 4).

Vor Allem aber interessiert uns die reiche Bauthätigkeit, die er in den neunziger Jahren in Mailand selbst entfaltete. Dokumentarisch festgestellt ist, dass er die Kanonika von S. Ambrogio — die an das linke Seitenschiff sich anlehnende allein ausgeführte Seite eines Kreuzganges — im Jahre 1492 begann (Casati, Capi d'opera, S. 107). Von dieser, in je fünf Rundbögen zu den Seiten eines nahezu doppelt so breiten und hohen mittleren Bogens sich öffnenden Anlage sagt Geymüller S. 45 mit Recht im Tone höchster Bewunderung: »Die Schönheit der Verhältnisse, die Ausladungen und Bewegungen der Profile, die Zeichnung der Kapitelle und ihre Ausführung sind von solcher Vollkommenheit, dass uns immer scheinen wollte, Bramante habe das hier Erreichte nie mehr überboten« (Abb. bei Paravicini Taf. 15). Die wohlproportionierten Säulen von grauem Granit, mit durchgeheinds verschieden behandelten, teilweise durchbrochen gearbeiteten Kapitellen von schwarzem Stein, tragen über einem Kämpfer mit weit vorspringendem Gesims die schön geschwungenen Backsteinbögen, deren zierliche wiederum schwarze Schlusssteine abwechselnd ornamentale Motive und graziös bewegte dralle Engelputten enthalten. Zu dem reichen Gesamteindruck tragen ebenso die eigentümlichen, aber durchaus mafsvoll behandelten, jede Reihe abschliefsenden Säulen in Form roh behauener Stämme, wie die korinthischen Pilaster zu den Seiten des grofsen Mittelbogens wesentlich bei. Dieser Bau, der in dem Jahre begonnen wurde, als Lodovico il Moro die Gewalt ganz an sich riss, war, wie aus einer Notiz bei Geymüller S. 54 hervorgeht, im Jahre 1497 noch nicht zu seinem jetzigen Abschluss gebracht. Die roher gearbeiteten inneren Pilaster des von einer flachen Kuppel überwölbten mittleren Quadrates scheinen auch auf eine spätere Entstehung zu deuten. Dass die Fenster des Obergeschosses, wo die

Kanoniker ihre Behausungen haben sollten, ursprünglich rundbogig gebildet waren, ist noch jetzt zu sehen.[1])

Durchaus gleichzeitig damit muss auch der schöne Kreuzgang zwischen Kirche und Sakristei von Sta. Maria delle Grazie entstanden sein, der in den Verhältnissen und Einzelheiten den gleichen feinen Geschmack verrät, in einzelnen Schlusssteinen die gleichen Engelputten zeigt und sich im Wesentlichen nur dadurch unterscheidet, dass hier die Bögen unmittelbar auf den Säulenkapitellen, ohne Dazwischentreten eines Kämpfers, ruhen. Hier ist das unmittelbar über den Bögen hinlaufende Gesims zur Ausführung gelangt, und sind die Zwickel durch Runde ausgefüllt.

Älteren Nachrichten zufolge (siehe Casati S. 44, Torre S. 140, u. a.) hat Bramante auch die Vierung und den Chor dieser Kirche erbaut, nachdem Lodovico il Moro die entsprechenden Teile des alten Baues hatte niederreifsen und am 29. März 1492 den Grundstein zum Neubau hatte legen lassen. Für das Innere wird das allseitig angenommen; hinsichtlich des Äufseren aber — selbstverständlich mit Ausschluss der späteren Aufsenkuppel — hegte man Bedenken, solches zu thun, bis Geymüller mit Entschiedenheit für Bramante's Urheberschaft eintrat. In dem gewaltigen luftigen Vierungsraum dieser Klosterkirche setzte sich Lodovico il Moro ein unvergängliches Denkmal, wie er denn stets diesem Kloster seine Zuneigung im reichsten Mafse bewiesen, dasselbe nach dem Ableben seiner Gemahlin täglich mehrmals besucht und dort noch an dem verhängnisvollen Abend vor seiner Flucht Sammlung und Stärkung gesucht hat; angesichts einer solchen Aufgabe entfaltete auch Bramante alle seine Kräfte und leistete das Höchste. Der quadratische, durch eine Apsis beschlossene Chorraum aber bot ihm Gelegenheit zu einer Schöpfung schönsten Wohllauts, wobei er es nicht versäumte, die Skulptur in reichem Mafse herbeizuziehen, indem er pausbäckige Engelsköpfe als Stützen der Gewölberippen, in den Zwickeln Medaillons mit Brustbildern männlicher Heiligen, für den Schlussstein des Gewölbes eine Madonna, Alles in weifsem Marmor, anordnete. Die Marmorblöcke, die Bramante sich im Jahre 1494 (Geymüller S. 51) von der Certosa für ein in der Kirche zu errichtendes Grabmal kommen liefs, können darauf schliefsen lassen, dass der Herzog hier sich seine Ruhestätte ausersehen hatte; jedenfalls werden die Arbeiten seit dem Jahre 1497, da Beatrice von Este, die Gemalin Lodovico's, starb, mit besonderem Eifer betrieben worden sein, um ihrem Grabe, dessen Denkmal Cristoforo Solari fertigte, eine würdige Umgebung zu schaffen.

Der Aufsenbau mit seiner klaren horizontalen Gliederung ist des Bramante wohl würdig; die Verzierung des zweiten Geschosses mit seinem balüstradenartigen

---

[1]) In der schön illuminierten Widmungshandschrift des Gedichtes Gaspare Visconti's »Von den zwei Liebenden« im Berliner Kupferstichkabinet (Hamilton Hss.) befindet sich auf Bl. 15 die Abbildung eines Gebäudes, welches in den Verhältnissen sehr an die Kanonika erinnert und unter Abrechnung der bei einem Miniator gewöhnlichen Freiheiten sehr wohl den ursprünglichen Zustand des Bauwerkes darstellen könnte (die Hs. muss vor 1495 angefertigt worden sein, da in diesem Jahre bereits das Gedicht, welches das bekannte Lob auf Bramante enthält, gedruckt wurde). Danach hätte sich unmittelbar über der Bogenreihe ein Gesims hingezogen, die Zwickel zwischen den Bögen wären durch Runde ausgefüllt gewesen, und die Fensterreihe hätte auf einer Leiste aufgeruht. Auf dieser Abbildung sind die Fenster rund abgeschlossen, der Bogen über der mittleren Öffnung fehlt aber noch. — Die kleine, von Geymüller Seite 55 erwähnte Fassade links von der Apsis von S. Ambrogio (vom Vorhof des Militärhospitals aus sichtbar), wird wegen ihrer edlen Gliederung, sowie ihrer feinen Details auch nur auf Bramante zurückzuführen, doch in dessen allerletzte Zeit zu versetzen sein.

Sockel, den abwechselnden eingerahmten Wandpilastern und kandelaberförmigen Halbsäulen, dem Zahnschnitt und Eierstab des Gebälks findet in dem Obergeschoss des Innern der Sakristei von S. Satiro ihr vollkommenes Seitenstück. Die einförmige und kleinliche Wirkung im Ganzen ist aber dem Umstande zuzuschreiben, dass die Zierformen in Terrakotta aus nur wenigen Modeln hergestellt sind, wohl nach Bramante's Zeichnung, aber ohne jene liebevolle Sorgfalt, welche der Meister sonst jeglichem Detail zu widmem pflegte (Abb. bei Paravicini Taf. 12 und 13). Dass der sechzehnseitige Vierungsthurm mit den zierlich gebildeten Öffnungen seiner beiden, in den Verhältnissen so wenig zu einander stimmenden Geschosse nicht mehr auf Bramante selbst zurückzuführen sei, hat gleichfalls Geymüller schon hervorgehoben, der zugleich (S. 47) auf eine interessante Zeichnung der Accademia Raffaello in Urbino aufmerksam macht, welche die perspektivische Aufsenansicht der Kirche in der Weise, wie sie Bramante ursprünglich geplant hat, zeigt.

Die letzte datierbare Arbeit, die er in Mailand begann, waren die Höfe des Klosters von S. Ambrogio (jetzt Militärhospital), zu denen Lodovico il Moro 1498 den Grundstein legte (siehe Casati, I capi d'opera, S. 108). Über den elf von ionischen Säulen getragenen Arkaden jeder Seite sind hier je zwei Fenster im Obergeschoss angebracht. [1])

Hinsichtlich des majestätischen zweigeschossigen, im Halbrund geschlossenen Vorbaues der Kirche von Abbiategrasso (auf dem Wege von Mailand nach Vige-

---

[1]) Durch Cesariani Bl. 21 v. wissen wir, dass er eine bedeckte Brücke, die von der Mauer des Kastells zu einem unterirdischen Gang führte, errichtet hat; doch scheint es nicht jene Kolonnade zu sein, welche noch jetzt an der Nordostseite steht und für welche der Schatzmeister Ambr. Ferrari im Jahre 1495 Säulen aufzutreiben suchte, die offenbar schon bestehenden Bauten entnommen wurden, da ihre Kapitelle verschiedenen Charakter aufweisen (L. Beltrami, Il Castello di Milano, Mil. 1885, 8°, S. 207 Anm. 2). Für welches Thor des Kastells die Marmorblöcke bestimmt waren, die Bramante sich im Jahre 1494 aus der Certosa von Pavia kommen liess (Geymüller S. 51), lässt sich nicht mehr nachweisen. Die Loggia vor der Freitreppe des Cortile Ducale, welche ihm De Pagave zuschreiben wollte, kann trotz der Schönheit ihrer Verhältnisse nicht als sein Werk in Anspruch genommen werden, da sie keine für ihn bezeichnenden Merkmale bietet, dagegen in der Behandlung der Kapitelle durchaus mit Teilen des daneben befindlichen Hofs der Rocchetta, der als ein Werk einheimischer Architekten betrachtet werden muss, übereinstimmt (Beltrami S. 195). Aus demselben Grunde möchten wir nicht mit solcher Bestimmtheit, wie Geymüller S. 58 es thut, den in den neunziger Jahren entstandenen Hof des Arcivescovado ihm zuschreiben. Näher steht ihm schon der kleinere Hof des Broletto (ehemals Palazzo del Carmagnola, jetzt Intendanza delle Finanze; Abb. einiger Kapitelle bei Mongeri, L'arte in Milano S. 428). Auch seine Beteiligung an der Errichtung des Klosterhofs von Sta. Radegonda (in der Via di Sta. Rad., nahe vom Dom; die Klosterkirche steht nicht mehr) muss mit Geymüller S. 33 fg. als möglich angenommen werden. Die Kirche Sta. Liberata, in der Nähe des Kastells, die er nach De Pagave's Notizen im Archiv des Don Aless. Melzi im Jahre 1485 auf Kosten des Bischofs Griffi errichtete, ist nicht mehr vorhanden. Besonders deutlich aber sprechen für ihn die beiden Säulenhöfe in der via S. Giuseppe Nr. 2 und 4 (Mongeri S. 483, Geymüller S. 45 fg.), welche der Kanonika von S. Ambrogio und dem kleinen Hof von Sta. Maria delle Grazie sehr nahe stehen, sowie der Hof der jetzt niedergerissenen Casa Salimbeni in der Via Torino, dessen Zeichnung nebst Details uns bei Paravicini Tafel 42 erhalten ist. Die Behandlung der Kapitelle zeigt hier den ganzen Reichtum Bramante'scher Phantastik; auch weist die Bemalung des Architravs des obersten Geschosses dieselben Elemente auf wie in der Casa Castiglioni.

vano) können wir leider Geymüller durchaus nicht beistimmen, der ihn, entgegen De Pagave und Casati, in das Jahr 1477 statt 1497 versetzt (Abb. das. S. 29). Lässt schon das von Geymüller mitgeteilte Facsimile der Jahreszahl diese Lesart nicht zu, so tritt aus der beifolgenden Wiedergabe der Zahl

1477

welche ich an Ort und Stelle aufnehmen konnte, der von der 7 abweichende, gerundete Charakter der 9 noch deutlicher hervor. Führt doch die von Geymüller selbst hervorgehobene Übereinstimmung mit der Nische im Giardino della Pigna zu Rom dazu, in diesem Bauwerk, dessen Ausführung Bramante wohl nur hinsichtlich des Untergeschosses überwachen konnte, einen Hinweis auf die grofsartige Thätigkeit zu erblicken, die er bald darauf in Rom zu entwickeln hatte; wie andererseits diese Verhältnisse sich durchaus an diejenigen anschliefsen, welche in der Vierung von Sta. Maria delle Grazie ihre Verwirklichung fanden. Dass der Vorbau, wenigstens im unteren Geschoss, unter der unmittelbaren Leitung Bramante's entstanden ist, zeigt die straffe schlanke Form der Doppelsäulen mit den mustergültigen Kapitellen, zeigen die schönen Schlusskonsolen der in den Kreuzgang führenden Bögen sowie nicht minder die vornehme Ornamentierung der nach dem Kreuzgang zu gewendeten Pfeilerkapitelle. [1])

Was alle Bauten Bramante's aus seiner Mailändischen Zeit auszeichnet, ist die durchaus eigenartige Durchbildung des Details. In ihnen tritt uns eine im höchsten Grade schöpferisch veranlagte und mit einem untrüglichen Sinn für schönes Mafshalten begabte Persönlichkeit in abgerundeter Vollendung entgegen. Erst in Folge seines eifrigen Studiums der alten Denkmäler, dem er sich während der ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes hingab, hat er diese Freude an dem Ornament mehr in den Hintergrund gedrängt, um vor Allem auf die architektonische Wirkung des Ganzen und die Betonung der struktiven Elemente Bedacht zu nehmen.

Wunder nehmen muss es freilich, dass er nach einer so ausgedehnten und erfolgreichen baulichen Thätigkeit selbst in diesen späteren Jahren noch derjenigen Kunst, von welcher er ausgegangen war, nämlich der Malerei, nicht völlig entfremdet wurde. Doch bekundet er sich gerade hierdurch als der echte Renaissancemensch, der sich nicht in die Schranken eines bestimmten Berufes und Betriebes bannen lässt, sondern aus dem freien Drange und nach dem Vermögen seiner Individualität der Kunst schlechthin seine Kräfte weiht, soweit sich ihm lockende Aufgaben bieten.

Von dem Fresko, welches Bramante über der Jubiläumsthür von S. Giovanni in Laterano, zu Ende 1499 oder im Jahre 1500 ausgeführt hat und welches nicht nur das von Vasari (IV, 153 ff.) erwähnte, von zwei Engeln gehaltene Papstwappen ent-

[1]) Von sonstigen Bauten aufserhalb Mailands schreiben ihm Geymüller S. 56 den Klosterhof von S. Sepolcro in Piacenza, und Semper S. 33, doch mit geringerer Bestimmtheit, einen solchen am Dom von Reggio zu. Die Kirchen in Legnano, Busto Arsizio, Canobbio u. s. w. werden jetzt wohl allgemein nur auf die Nachwirkung seiner Weise zurückgeführt, da für die meisten derselben eine Entstehung nach dem Jahre 1500 erwiesen ist und wesentlich neue Elemente in ihnen nicht hervortreten.

hielt, sondern auch noch einen Christus von ferneren Engeln umgeben und im Grunde eine schöne Säulenarchitektur (Pungileoni, Mem. S. 84 ff.), war nach Angabe eines anonymen Annotators des Vasari aus dem XVII Jahrhundert (veröffentlicht von Mongeri im Archivio stor. lomb. III [1876] S. 115) bei Gelegenheit der Zerstörung des Werkes in Folge des Borrominischen Umbaues ein einzelner Kopf gerettet und in der Vorhalle der Kirche angebracht worden. 1736 musste auch diese Vorhalle einem Neubau weichen; der Kopf aber, welcher gerade dem Christus angehörte, blieb erhalten und wurde 1836 von Pungileoni (S. 85), bis auf die Stirn und die Hälfte des Heiligenscheines wohl erhalten, in dem Kreuzgang der alten Kanonika daselbst wieder aufgefunden. Ob dieses für die Kenntnis des Künstlers so wertvolle Stück noch jetzt erhalten ist, vermag ich leider nicht anzugeben. — Ein anderes Fresko, welches ihm gleichfalls zugeschrieben wurde, die Madonna mit den Heiligen Petrus und Paulus in der Vorhalle von S. Paolo, ist untergegangen.

Einen unmittelbaren Nachklang der Bramante'schen Malweise bieten die zwölf grofsen und schönen Gobelins, die Monate darstellend, im Besitz des Marchese Trivulzi in Mailand (Abb. bei Müntz, La Ren. en Italie et en France S. 273; Phot. von Giul. Rossi in Mail.), welche in der Trivulzi'schen Wirkerei zu Vigevano durch einen Benedetto von Mailand und dessen Genossen nach Entwürfen Bartolommeo Suardi's, genannt Bramantino, des Schülers von Bramante, ausgeführt wurden und den in den Einfassungen angebrachten Wappen zufolge zur Verherrlichung der im Jahre 1503 erfolgten Vermählung von Gio. Nic. Trivulzi mit Paola di Ridolfo Gonzaga zu dienen hatten (s. Girol. d'Adda, Indagini etc., S. 28, Anm. 5, wo auf einen Artikel Mongeri's in der Perseveranza verwiesen ist, in welchem die Urheberschaft Bramantino's nachgewiesen sei; der Name dieses Künstlers wird übrigens auch der Tradition der Familie nach mit den Gobelins in Verbindung gebracht). Hier erinnern die Gestalten mit ihrem breitschultrigen Körperbau und den sorgsam gezeichneten Extremitäten, sowie nicht minder einige der kräftig gerundeten Jünglingsköpfe und lebendig charakterisierten Greisenantlitze an die Fresken der Casa Panigarola-Prinetti. Vor Allem aber bezeugen die gute Raumdisposition, trotzdem alles Architektonische in der dürftigsten Weise behandelt ist, sowie die Art, wie die zahlreichen Figuren über die Fläche verteilt sind, den wohlthätigen Einfluss Bramante'scher Schulung.

Aus diesen Kompositionen Bramantino's können wir es uns am besten erklären, dass Letzterer bald darauf in Rom, wohin er seinem Lehrer nachgereist sein mag, zur Ausschmückung des Vatikanischen Palastes mit herangezogen wurde. Dass er aber selbst in dieser reichsten Periode seines Lebens Bramante sein Bestes verdankte, zeigen seine späteren Schöpfungen, in denen er die Öde und Leerheit des Inhalts durch Anbringung anspruchsvoller Drapierungen zu verdecken strebte.

Bramante's Genius wuchs in Rom mit den gröfseren Aufgaben, die sich ihm boten, in einer Weise, für deren Vergleichung der Mafsstab fast zu fehlen scheint. Vergegenwärtigt man sich jedoch das, was er in Mailand geleistet im Hinblick auf die gestellten Aufgaben, die beschränkten Raumverhältnisse und die Ungunst des Geschicks, welche ihn nur den kleinsten Teil dieser Bauwerke zu Ende führen liefs, so erkennt man, dass hier bereits alle wesentlichen Elemente seiner künstlerischen Bestrebungen zum Ausdruck gekommen sind, daher denn das Studium seiner Mailänder Schöpfungen die lohnendste, ja unentbehrliche Vorbereitung zum Genuss und zum Verständnis der römischen Wunderwerke bildet.

ÜBER DAS DENKMAL DES HANS FUGGER IN AUGSBURG

VON R. VISCHER

Die Werke der niederländischen Bildner des XVI und XVII Jahrhunderts finden mehr und mehr die verdiente Anerkennung. Jedoch um so schlimmer macht sich der Mangel an einer umfassenden Darstellung fühlbar. Eine solche könnte freilich nur aus eingehenden Spezialstudien erwachsen und daran fehlt es ja nicht gänzlich. Wir sind z. B. durch Desjardins, Rogge, Heigel, Häutle, Rée und Ilg mit Gian da Bologna (Jan aus Douai)[1], Peter Candid, Hubert Gerhard und Adriaen de Vries näher bekannt gemacht worden. Zu dieser Künstlergruppe gehört aber auch Alexander Colin und seine Arbeiten wären einer genaueren Betrachtung wert. So möge ein kleiner Beitrag nicht unwillkommen sein, welcher das Grabmal Hans Fuggers in der Ulrichskirche zu Augsburg zum Gegenstand hat. Die schlichte Würde desselben zog mich jedesmal an und es machte mir besondere Freude, unter den Akten, welche mir Herr Dr. Dobel, der Verwalter des Fuggerschen Archivs, vorzulegen die Güte hatte, ein Faszikel mit Verhandlungen in Sachen dieses Werkes zu finden.

Das Grabmal befand sich früher in der Schlosskirche von Kirchheim an der Mindel, wo H. Fugger beigesetzt ist. Seit elf Jahren hat es seine Stelle im westlichen Teil unter der zweiten Arkade zwischen dem Mittel- und dem nördlichen Seitenschiff der genannten Augsburger Kirche. Gegenüber dem Fufsende des Sarkophags steht ein kleiner Altar und ist gemeinschaftlich mit dem ersteren durch ein reiches geschmiedetes Rundeisengitter umgeben, so dass das freistehende und doch abgeschlossene Ganze sich zu einer Art von Gedächtniskapelle gestaltet. Das Gitter ist eine kunstvolle Arbeit,[2] in deren geschwungene Linienspiele sich die bekannte Fuggerlilie und die W-ähnliche Raute aus dem Wappen der Herren von Pollweiler[3]) einfügen. Am Thürschloss hat der Meister sein Monogramm H M und die Jahreszahl 1588 angebracht. Vom Ganzen giebt es eine Photographie Ferd. Brauers in Augsburg. Den Vorderteil des Altaraufsatzes schmücken in Kehlheimer Stein ausgeführte Reliefdarstellungen der Kreuztragung, der Kreuzabnahme und der Ankunft Christi in der Vorhölle. Darin sind bekannte Kompositionen A. Dürers verwertet.

---

[1]) Von ihm ist, nebenbei bemerkt, auch in Augsburg ein Kunstwerk vorhanden, nämlich eine Reliefdarstellung der Geifselung Christi (von Bronze) am Zäch'schen Grabmal im Kreuzgang der Barfüfserkirche; bezeichnet: Johannes de Bologna 1617, photographiert von Ferd. Brauer ebendort.

[2]) Vgl. die vorzüglichen stilkritischen Darlegungen von C. Sitte in der Wochenschrift des niederösterreichischen Gewerbevereins: Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance, Wien, 1884.

[3]) Die Deutung des W verdanke ich Herrn Dr. Dobel.

Die sehr sorgfältig ausführende, aber doch, bei allem Realismus, ziemlich dekorative, nach Zierlichkeit strebende Behandlung lässt sofort den Geist deutscher Frührenaissance erkennen und auf einen Künstler schliefsen, der nach meiner Ansicht mit Hans Daucher und mit jenem Bildhauer, der die Reliefs an den Fugger-Grabmälern in der Annakirche gefertigt hat, in engster Fühlung stand.[1]) Seine Faltengebung ist schärfer und gezogener als diejenige Dauchers, welcher strudelnde und blasige Unterbrechungen anzubringen liebt; aber der den Strick haltende Kriegsknecht in der Kreuztragung ist mit dem knieenden Knecht der Auferstehung am Passionsaltar von Hans Daucher zu Berlin vergleichbar und ein allgemeiner Eindruck von Verwandtschaft drängt sich immer wieder auf. Vielleicht haben wir es hier mit Hans Daucher, dem Jüngeren, zu thun, dessen Spur neuerdings von Herrn Dr. R. Hoffmann gefunden worden ist.[2])

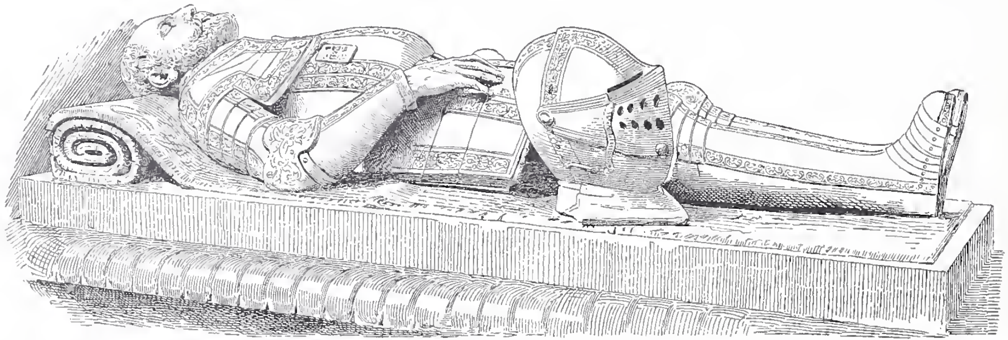
Über dieser Predella erhebt sich eine Freigruppe von gröfserem Mafsstab: Der tote Heiland, lass stehend zwischen Maria und Johannes, welche ihn bei den Händen fassen. Der Oberkörper mit dem wehmütigen Haupt ist leicht nach halbrechts geneigt. Unter den Schultern wird er von hinten durch eine Gestalt aufrecht erhalten, welche man für Maria Magdalena oder einen Engel halten kann. Sie trägt auf dem Haupte einen Kranz, dessen Erklärung ich einem Ikonologen überlassen muss, da ich nicht sicher bin, ob man ihn im antiken Sinn als Zeichen der Trauer auffassen darf. Es würde näher liegen, in dieser Gestalt die Mutter des Heilandes (und in der anderen Magdalena) zu vermuten, wenn nicht ihr Aussehen so jugendlich wäre. — Der Ausdruck der Ohnmacht und die Hindeutung auf den Kreuzestod durch die Stellung und Armhaltung, welche ihm gegeben ist, diese beiden Motive sind innig verbunden. Ihr Gegensatz hat eine ergreifende Lösung gefunden: Die gemütvolle Versetzung in das einfach Menschliche des Vorgangs und das andächtige Gefühl der hohen vorbildlichen Darbietung waren im Künstler und sind folglich im Betrachter von gleicher Kraft und beide Regungen steigern sich gegenseitig. — Dieses empfundene Bildwerk ist auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht merkwürdig und von eigentümlicher Bedeutung; denn es zeigt alt- und spätgotische Nachklänge in Verbindung mit cinquecentischen, ja fast schon barocken Zügen. Es scheint etwa zehn Jahre später als die Reliefs der Predella, also um 1540 entstanden zu sein und vielleicht dürfen wir darin eine niederländische Hand vermuten. Die elegant abgleitenden Falten sind taffetartig gezogen und gebrochen, ähnlich wie z. B. an den Statuetten des eichenen Frieses

---

[1]) Bode's Urteil stimmt hiermit überein, wie aus seinen lichtbringenden Nachweisen über Hans Daucher im 1. Heft dieses Jahrgangs zu ersehen ist. Wir haben unabhängig von einander den gleichen Eindruck gewonnen. Nach einer Angabe, welche derselbe Herrn Konservator von Huber verdankt, waren erst durch den Fürsten Leopold Fugger Gipsabgüsse dieser drei Reliefs an den Altaraufsatz gefügt worden und befanden sich die Originale in der Fuggerei, nicht in Kirchheim. Erst jetzt, seit dem Schluss der kunsthistorischen Ausstellung in Augsburg (vgl. im Katalog No. 244), sind dieselben auf Anordnung des Fürsten Karl Fugger-Babenhausen an die Stelle der Abgüsse gebracht und Bestandteile des Altars geworden. — Hans Dauchers Hauptthätigkeit fällt, wie Bode nachweist, um 1515—1527. Er starb im Jahre 1537 (vgl. R. Vischer, Stud. z. Kunstgesch., 1886, S. 567).

[2]) Auch Christoph Stern und Bernhard Schwarz kämen in Anschlag (vgl. R. Vischer l. c. S. 555 u. 557). — Im Zusammenhang mit diesen Skulpturen wäre auch ein Reliefbild der Kreuzigung auf einem Epitaph im linken Seitenschiff der Morizkirche zu betrachten.

über dem Kamin des Ratsales im Stadthaus zu Kortryk.[1]) Darin kündigt sich bereits etwas wie eine barocke Regung an. Doch im Übrigen ist dieses Werk ungewöhnlich keusch geartet, ja sein gehaltener, andachtstiller Charakter macht fast den Eindruck, als habe dem Künstler irgend eine Arbeit aus dem XIII oder XIV Jahrhundert zur Anregung gedient. Das Haupt und der linke Arm von Joseph und Einiges am Leichnam Christi lässt noch einen leichten Zusammenhang mit der Spätgotik erkennen. Die Haltung und Miene der den Leichnam von hinten her unterstützenden Gestalt[2]) hat dagegen bereits etwas Niobidisches im Sinne der Spätrenaissance.



Das Grabmal besteht aus einem Sarkophag und der darauf gebetteten Gestalt des Hans Fugger. Derselbe liegt, im Harnisch, friedlich schlummernd auf einem reich gestickten Teppich, der unter dem Kopf gerollt ist. Die linke Hand ruht auf den Panzerhandschuhen. Die rechte ist zart auf die Hüfte gelegt. Der Helm neben den rechten Schenkel gesetzt. Dieses Ganze, nämlich die Gestalt des Verewigten und ihr Beiwerk, besteht aus weifsem Tiroler Marmor; der einfache, aber markige Sarkophag aus rotem Salzburger Marmor. Den oberen Rand desselben bildet über einer Leiste ein Kymation mit kräftigem Überschlag, dessen Kehle mit Blattrippen und dessen Rücken mit kräftigen Wulsten gegliedert ist. Einer näheren Beschreibung überheben mich die Abbildung[3]) und der in Folgendem mitgeteilte Briefwechsel. Auf der linken Langseite, welche, wie die rechte an den Ecken, je eine kräftige Volutenkonsole hat, lesen wir folgende eingemeifselte Inschrift:

DEO · TRINO · ET · VNI · || IOANNES · FVGGER · ANTONII · F · GEORGII · N · ETC · MONVMENTVM · || HOC · F · C · IN · QVO · CVM · VXORE · ET · POSTERIS · QVOD · MORTALE · || EST DEPONERENT · ET · LAETAE · RESVRRECTIONIS · DIEM · EXPECTARENT · || ANNO · DÑI · MDXCVIII · || MENSE · APRILL (sic) · DIE · XIX.

---

[1]) Der Kamin selbst ist spätgotisch stilisiert und angeblich 1527 ausgeführt. Aber die hier gemeinten Statuetten oben am Fries (Tugenden) rühren von einem Künstler der Hochrenaissance her. Vgl. J. J. Ysendyk, Docum. cl. de l'art dans les pays-bas du Xe au XVIII Siècle, 1886—87.

[2]) Gesetzt, dass der Kranz auf ihrem Haupte wirklich in dem genannten Sinn zu erklären wäre, so würde sich die Frage stellen, ob wir in dem Meister dieses Werkes nicht doch, trotz niederländisch gemahnenden Zügen, einen Italiener vermuten dürfen. Denn im Süden, in Neapel und Sizilien, besteht die Sitte, bei Totenfeierlichkeiten sich mit dem Myrthenkranz zu schmücken, noch heutzutage.

[3]) Nach einer Aufnahme von Ferd. Brauer in Augsburg.

Auf der rechten Langseite:

IOANNIS · XI · || EGO · SVM · RESURRECTIO · ET · VITA · QVI · CREDIT · IN · ME · || ETIAM · SI · MORTVVS · FVERIT · VIVET · ET · OMNIS · QVI · VIVIT · || ET · CREDIT · IN · ME · NON · MORIETVR · IN · AFTERNVM.

Der Fufs des Ganzen setzt sich aus fallendem Karnies, Wulst und Sockelplatte zusammen.

Das fein gebildete, vornehme Antlitz des Verewigten ist leicht zur Seite gewendet und athmet den tiefsten Frieden. — Man kann vielleicht sagen, dass keine aufserordentliche Kunst in dieser einfachen Grabstatue enthalten, dass darin ein gewisses Mittelmafs nicht überschritten sei; aber die schlichte Anordnung, die technische Sorgfalt und der weihevolle Geist des Ganzen vereinigen sich zu einer reinen, wahrhaft monumentalen Wirkung. Kein Grabmal deutscher Renaissance giebt wohl so sehr den Eindruck edler Einfachheit und Ruhe.

Hubert Gerhard hat, wie aus dem Folgenden hervorgeht, das wächserne Kleinmodell zum Ganzen hergestellt und das Antlitz ausgeführt. Die übrige Bearbeitung des Marmors ist ein Werk des Hofbildhauers Alexander Colin zu Innsbruck. Die Art des ersteren, der wohl, wie sein Bruder Heinrich, in »Gorkhum« (Gorinchen) beheimatet war, tritt hier nicht erkennbar zu Tage, und weder seine Figuren am Augustusbrunnen zu Augsburg, noch seine Arbeiten in München und Kirchheim [1]) enthalten Züge, welche zur Vergleichung mit diesem Werke geeignet wären. Dagegen erweist sich die Behandlung der Rüstung ähnlich mürb und trockenfein wie diejenige an Colins Grabmälern in Innsbruck und Prag. —

Aus Gründen, die sich mit Folgendem erklären werden, ist es nun hier angezeigt, dem Rudolfinischen Mausoleum im Prager Dom eine kurze Betrachtung zu

[1]) A. d. M., vgl. oben. Zu den süddeutschen Orten (München, Landshut, Augsburg, Hall am Inn, Innsbruck, Salzburg, Prag), wo ein eigenartiger Italismus durch niederländische Nachfolger von Michelangelo, B. Cellini, A. und J. Sansovino, Serlio, Gian da Bologna in Gemeinschaft mit einigen Wälschen und Eingebornen ausgebildet wurde, ist auch dieses Schloss zu rechnen. — Darüber mögen hier einige Angaben, welche ich Herrn Dr. Dobel verdanke, Platz finden. Im Festsaal ist der mit Stuckzierwerk und Gipsstatuen ausgeschmückte Prachtkamin von dem Florentiner Carlo Pallago und von Hubert Gerhard hergestellt. Der letztere, dessen Werk auch das, jetzt nicht mehr vorhandene Grabdenkmal des Christoph Fugger in der Dominikanerkirche zu Augsburg war, führte Mars, Venus und Kupido aus, eine kolossale Erzgruppe, die zum Springbrunnen im Schlosshof gehörte und sich seit 1871 im National-Museum zu München befindet. Beim Formen (anno 1584) war ihm Pallago behülflich. Am Guss, der aber zweimal misslang, waren Pietro di Neve, der Niederländer Cornelis Anton Man, der Münchener Hofgiefser Martin Frey und der Augsburger Stadtgiefser P. Wagner beteiligt. Vollendet wurde derselbe (nach einer Angabe Rogge's zu schliefsen) anno 1589. — Auch das Bronzewappen über dem Hauptportal (von 1628) hat italistisch-niederländischen Charakter. Es war im Jahre 1886 in der kunsthistorischen Ausstellung unter der Nummer 778 ausgestellt. — Die mit Recht berühmte reich getäfelte Holzdecke des Festsaales ist ein Werk von »Wendel Dietrich« (= Dieterlin, der um jene Zeit, wie Herr Archivar Buff gefunden hat, auch in Augsburg beschäftigt war). Sie ist von Leybold aufgenommen und in Ortweins »Deutscher Renaissance« veröffentlicht. (Taf. 11—14). — Über Pallago vgl. Beitr. z. Kunstgesch., N. F. II, 1885, Rée, P. Candid S. 35.

widmen.[1]) Es besteht aus einem viereckigen Sockel, worauf die lebensgrofsen Gestalten von Ferdinand I und seiner Gemahlin[2]) sowie von Maximilian II liegen. Am Rand des Sockels sind Putten angebracht, in der Mitte der Vorderseite (in kleinerem Mafsstab als die Figuren) der auferstandene Heiland mit der Siegesfahne; nebenbei bemerkt, eine Gestalt von Sansovineskem Anflug. An den Sockelflanken unter schönen Renaissance-Ornamenten Brustbildnisse, Wappen und Inschriften. An der Rückseite, unter dem Haupte des Kaisers Ferdinand I, hat der Bildner seinen Namen: Alexa • Colin • mit dem Datum: 1589 verzeichnet. Die drei liegenden Statuen auf dem Sockel zeigen eine starke Übereinstimmung mit dem Grabmal von Hans Fugger in Augsburg. Die Gestalt von Maximilian II ist ganz ähnlich behandelt und es scheint, als ob Colin dabei H. Gerhards Modell für dieses, 1586 nach Kirchheim gelieferte Werk noch einmal verwertet hätte. Doch ist auch annehmbar, dass für die Statue Maximilians II ebenfalls von H. Gerhard ein Modell hergestellt worden war.

Ilg hat neuerdings daran erinnert, dass nach Gerbers Taphographie »Alexander Collin von Nürnberg oder wahrscheinlicher Adrian de Fries im Auftrag des Kaisers Rudolf II 1589 die Königliche Domgruft bei S. Veit in Prag errichtet« habe.[3]) Welleba[4]) und Lotz[5]) geben an, Colin habe diese Arbeit »zu Nürnberg in Marmor ausgeführt«, und G. Ebe, offenbar von Gerber bestimmt, schreibt in seiner Geschichte der Spätrenaissance: »A. Colin von Nürnberg (nicht von Mecheln)«.[6]) Dass aber A. Colins Heimat in der That Mecheln war, ist mehrfach bezeugt, erstens durch eine bekannte Urkunde, welche vom Otto-Heinrichsbau in Heidelberg handelt,[7]) zweitens durch die Inschrift auf dem Maximiliansdenkmal in Innsbruck und drittens durch das Epitaph Colins auf dem Friedhof ebendort.[8])

In Mecheln und Antwerpen suchte ich vergeblich nach Werken, welche A. Colin oder einem Lehrer desselben zugeschrieben werden könnten. In Gorkhum war ich nicht, muss es also fraglich lassen, ob es dort Spuren von Hubert Gerhard giebt. Das Grabmal des Erzherzogs Ernst von Österreich († 1595) in der Kirche St. Michel et Ste. Gudule zu Brüssel ist in Manchem mit dem Grabmal des Hans Fugger vergleichbar. Als Meister dieses Werkes wird Robert de Nôle genannt, welcher 1594 in die Sankt-Lukaszunft zu Antwerpen aufgenommen wurde.[9]) —

Zum Schluss möge noch einiges Wenige zur Auskunft über den Mann dienen, welchen Colin in dem besprochenen Denkmal zu Augsburg verewigt hat. Hans Fugger, der Sohn von Anton und Bruder von Markus, ist geboren am 4. September im Jahre 1531. Er richtete die Kirchheimsche Linie auf. Seine Gemalin war Elisabeth,

---

[1]) Vgl. unten Stuedl's Brief vom 28. Oktober 1584.

[2]) Vgl. Aug. Ambros, der Dom zu Prag, ibid. 1858, S. 252 ff. und M. F. Welleba, Führer und Erklärer der Domkirche etc. zu Prag, 1834, S. 39. — Das Prachtgitter, wovon das Ganze umgeben ist, stimmt so sehr mit dem oben erwähnten von H. M. in Augsburg überein, dass ich es demselben Kunstschmied zuschreibe.

[3]) Jahrb. d. kunsth. Samml. d. a. Kaiserhauses, V, 89.

[4]) a. a. O.

[5]) Kunsttopogr. Deutschlands, 1863, 383.

[6]) I, 98, 222, 242, 245. Nach seiner Angabe ist dieses Grabmal »unter der Leitung von Adrian de Vries« ausgeführt (vgl. ibid. I, 245).

[7]) Vgl. Zeitschr. f. b. K., XIX, 106.

[8]) Vgl. Zeitschr. f. b. K., XV, Chr. 171.

[9]) Vgl. Ysendyk l. c., April 86, L. IV, Pl. I.

die Tochter des Sebast. Nothafft in Weissenstein. In der Schlosskirche zu Kirchheim ist auf der Platte seines Grabes (wozu das jetzt in Augsburg befindliche Denkmal gehörte) zu lesen: Illustris ac generosus Dominus D. Joann. Fuggerus, Domini Antonii filius, Baro in Kirchberg et Weissenhorn, divorum imperatorum Ferdinandi, Maximiliani II nec non Rudolphi II consiliarius optime meritus, vixit annos LXVII, menses VII, dies VII, obiit XIX April MDLXXXXVIII, qui hanc arcem Kirchhaym funditus propriis sumptibus extrui curavit.[1] — Ein von L. Kilian gestochenes Bildnis desselben findet sich in dem bekannten Werke: Fuggerorum et Fuggerarum etc. imagines (Augustae Vindelicorum, 1618, Taf. 74), auch in der pinacoteca Fuggerorum (Ulmae, 1754, Taf. 75).

FAMILIEN-URKUNDE DES FÜRSTLICHEN HAUSES FUGGER-BABENHAUSEN

(im Archiv desselben zu Augsburg, Sign. 28, 46, Fol. 1—19).

Wolgeborner genediger vnd gebietendter Herr! Des Grabstains halben, so Euer Gnaden begern, hab E. Gn. Ich den 25 Augusty ersthin gehorsame anntwort geschriben, vnd es fürnemblich an dem berueht gewesen, E. Gn. hernach auch zway musster baider ort heer, was es für ain vnnderschiedlichen weissen Marblstain, zu überschicken.

Seiderheer hab Ich nun vom Alexannder Collin berüerte Muster zur hanndt gebracht. Als das, so nit gar abpolierd, mit A signirt, Ist aus dem Tal Obern Perg[2]) vnd das Anndre, mit B signirt, vom Tal Razin[3]) vnnder dem Jaufen Inner Stertzing. Das vom Obern Perg wär wol subtiller vnd noch hörter, aber, wie Collin dabey Bericht gibt, selten ein Stuckh, oder wol gar nit fürkhamb, es khaine rote Adern, gallen, mail vnd fleckh het, als wie am selben muster sollich rote fleckhen an beeden seiten ain wenig zu sehen. Inns (ihn es) auch in der begerten dickh nit zu bekhomben getraw, wowers (wofern er es, sofern er dazu) aber beuolhen (befohlen) werde vnd es cossten halben seinen weg hete, well Er noch Ainen zu Ime nemen, hinein in das Tal Obernperg reiten vnd sehen, ob müglich dergleichen begert Stuckh Märbelstain zugewinnen. Das Annder, aus dem Rasinertal, mit B signirt, sey etwas gröber, doch sonst auch schen vnd sonst gleichweifser, Also, das ain gannz stuckh durchaus nit annderst; vnnd in der begerten masserey alda wol zu bekhomben, das aber in dern gresse auch wohl cossten werde, dann es sich offtmals zuetrage, das man ain, 2 oder 3 stuckh brechen müesse, bifs ains gleich auf ain solliche mafs, wie mans haben wolt, gerathen thue. Wiewol Er nun nit aigentlich wissen khünde, was über die fuer geen wurde — dann ob er schon mit Fuerleuthen hieruon geredt, die sich aber nit vnndersteen wollen, vor Besichtigung des Stains, den vmb ain benannts heraus zu füren — Yedoch Eracht Er, das sollicher Stain, so in 30 Centner schwar, mit brechen vnd fuerlon bifs geen Ynsbrugg oder Hall, vnnder 100 fl. nit bracht werden müge. Dann ob gleich der erster Stain, so Herrn Marxen(?) hinaus geschickht worden, nur 70 fl. cosst hab, der wol was braidter gewesen, dann diser sein wurde, dargegen aber werde der Yetzig von wegen seiner dickhe wol noch so schwar sein. Solle aber dahin steen auf guete vergleichung, das Er sich hier Innen der gebür verhalten welle, (und) so werde man In auch wol zu halten wissen. Und weil yezt noch gut weiter an die Pürg (Gebirge) zu zekhomben vnd dergleichen arbait zuuerrichten, well Ers seines thails, sobald man von E. Gn. hier Innen gnuegsamen bschaid hab vnd Im desselben wissen lafs, aufs Pesst vnd (mit) allem fleifs befürdn. Wie es dann wol sein müesste, noch weil der Herbst guet, wie es dann vmb

---

[1]) Diese von mir in Kirchheim übersehene Inschrift ist mir durch Herrn Dr. Dobel mitgeteilt.

[2]) Obernbergthal, zum Tribulaun hinanziehend, nördlich vom Brennerpass.

[3]) Ratschinges-Thal, südlich von Ridnaun.

Sterzing vnd sonnderlich was im Tal Razines winnterig. Zu dem, auf glegene fuer zesehen, weil der weg noch guet, ehe man alfsdann zu spat Inn Herbst khämb, nit vndienstlich. Wann Er nun es Ins werch ziehen soll, begeert Er auf die arbait Ime darzesetzen bifs in 30 fl. Da alsdann Ime weiter nicht dürffe geben werden, bifs das Stuckh gebracht vnd verfertigt; vnd man sich one das vmb dasselb mit Ime vergleiche oder zuuor. Vnd wouern an sollichem Stain etwas von bildwerch sollte gemacht (werden), das khünde seinem gehorsamen vermainen nach — vnd daran Er Ime dann auch getraw — durch Ine zu Ynsprugg wol verricht werden. Das an der weitern fuer des Stains im Uncosten auch was erspart, das wird nit annderst, dann zu E. Gn. genedigem willen. Vnd weil Collin dessen auch gedacht, gehorsamlichen vermeld vnd thue E. Gn. mich vndthenig (unterthänig) beuelhen.

Datum Schwatz, den 2 tag September, 1584

E. Gn.

vnnderthenig vnd gehorsamer Diener

Stuedl.

(Überschrift: Dem Wolgebornen Herrn Hannsen Fugger, Herrn zu Kürchperg vnd Weissenhorn etc. Meinem genedigen vnd gebietendten Herrn. Augspurg.)

An Hainrich Stuedl. M. fr. gr. (Meinen freundlichen Grufs) zuuor lieber Hainrich Stuedl. Aus Eurem schreiben vom 2. difs hab Ich des colins, der fürstlichen Durchlaucht pildhawers, bedenken von wegen des weissen Marblstains zu meiner begrabnus, das solcher (in) begerter massen zu schwer vnd nit wol oder doch mit grossen costen über land zu bringen wirde sein, vernomen vnd soll ich hierauf weitter unvermeldt nit lassen, das Ich auf difsen weissen marblstain allain ain manspild in ainem Küris (Kürass) ze hawen vnd auf ain ander grofs gefiert corpus von rotem Salzburger Marblstain (den Ich an bei der Hand hab) legen zu lassen gedenke. Dieweil dann gedachter colin besagt, er werde In der begerten gröfse schwerlich heraus zu bringen sein, so möcht Ich solch Bild Ine, colin, selber zu Insprugg hawen vnd seiner Zeitt mit glegenheit heraus füren lassen. Das kunde mit mererem fug vnd wenigern costen beschehen.

Da nun der Collin sich difses werchs gegen gebürlich belonung unterfahen wirde, so welt Ich hir ain patron von wachs nach dem Jungkschueh machen lassen, aus welchem künd er bald abnemen, was er für ain grösse darfür brauch vnd was er daran verdienen werde. Darnach wollet mit Ime, wann Ir gen Insprugg kumbt, weiter daraus reden u. mir sein mainung fürderlich zueschreiben. Damit seit Gott beuolchen (Fugger). Datum Augspurg, den 6. Sept. 1584.[1])

In seiner Antwort zeigt Stuedl zunächst den Empfang dieses Schreibens an und bezeugt, dass er von seinem Inhalt genaue Kenntnis genommen. Dann fährt er fort: Auf difs E. Gn. gnedigs vermelden vnnd beuelhen, hab ich mit Ime, Colin, als Ich dise Tag zu Ynnsprug gewest, weiter vnnd, E. Gn. schreiben nach, die notdurfft geredt. Befinnde Ine auf baiderlay weg, sich nach E. Gn. willen zurichten, noch gar gehorsam vnnd willig. Als erstlich das das begert Stuckh von Ime selb soll des Orts, da es zu bekumen, als in Razines, so an dem Jaufnergepürg zwischen Sterzinng vnnd Meran gelegen, bifs ane des darein hawen der bildnifs zueberaitt vnnd zu Ynsprugg oder Hall gelifert (werde), damit es E. Gn. eben also künde weitter gar zuegefertiget vnnd alsdann annders orts vnnd durch Leuth, wo vnd wie es E. Gn. sonst glegenlich, die völlige zueberaitschaft vnnd das hawen verricht werden. Oder aber Er solliches werch selbs hinnen gar nach E. Gn. gnedigem begern, wie Ime dessen der Patron oder Muster zuekumen werde, alles mugliches fleifs

[1]) Die in diesen Akten enthaltenen Briefe von Hans Fugger sind flüchtige Entwürfe mit mehrfachen Korrekturen, daher fehlt jedesmal die Namensunterschrift, welche ich der Übersicht halber in Klammern beifüge.

verrichten welle. Vnd da Er den Stain alain gewinnen, brinngen vnd, ohne des darain hawen der pildnufs, zuerichten solle, schlegt er In dennocht auf 100 fl. im cossten an, bifs geen Innsprugg oder Hall gelifert. Was Er aber auch mit dem darein hawen verdienen wurde, stelt Ers gleichfals dahin, es erst wissen wurde künden (können), wann Er dessen ain Visier vnnd Patron gesehen, Inmassen E. Gn. in demselben auch also der mainung; Setzt aber yedes verrichten, sey, welliches welle, auf guette Vergleichung vnnd man Ime werde recht zu thuen wissen, so well Er sich auch der gebür verhalten. Zu hawung des Bilds war Er wol dergleichen form, in wachs gemacht vnnd nach dem verjüngten schuech zuegericht, als wie E. Gn. in deren schreiben dauon anzaigung gethon, bedürfftig, daran nit alain die grösse, wie sy der Stain haben vnnd gewinnen werde müesse, abzunemen, sonnder auch mit dem hauen darnach fürzugeen hette. Auf wellichen form aber, bifs der Patron daussen (draufsen) gemacht oder zuegericht werden vnd herrein kumen müge, mit gewinnung des stuckhs (sei) nit wol zuwarten, vnnd es sich an der Zeit zu lanng verziehen (wäre nicht räthlich), das (da) derweilen winnterlich wetter anfallen thet; nit guet mer wer, sich darnach ans Pürg zu lassen, auch mit der fuer vom gepürg nit so leücht fortzukomen, als noch yetzo, vnnd also im selben desto weniger Zeit zu uersaumen ist. Zu sollichem gewinnen des Stainfs mechten E. Gn. mit erstem sonst ain, derweil nach dem jungschuech gemachten abrifs, in was form oder Possen, gröfs, braitt vnd seiner zuegehör das bild in Kirifs sein solle, gnedig herein schickhen, weil man ain sollichen abrifs alsbald haben mag. Damit so kundte Er derweilen mit dem Prechen oder gewinnen des Stains nicht desto weniger vnnd fürderlich fürgeen vnd sehen, was er am Stain für ain gröfs vnnd notturfftigs erfordere. Wie Er dann seinem erbiethen nach alspald darnach trachten will. Derohalb E. Gn. berüerten Abrifs mit nechstem gnedig herein kumen lassen mügen oder gnedigst anzaigung thun, obs noch die grösse, lanng, brait vnnd dickh sein solle, als wie E. Gn. die des ersten herrein bekannt. Aber der Abrifs, wie obgemelt, war am bessten. So begert Colin auf brinngung solliches Stains vnnd guete Raittung 50 fl., da er zuuor gleichwol von 30 fl. meldung gethon, als dises E. Gn. gehorsamlichen geschriben worden. Das hab E. Gn. Ich also fürderlichen sollen gehorsamlichen berichten vnnd thun E. Gn. mich gehors. beuelhen.

Datum Schwaz, den 16. Sept. anno 84

E. Gn.

vnnderthenig vnnd gehorsamer Diener

Stuedl.

(Überschrift wie oben.)

An den Rand dieses Briefes hat H. Fugger folgende Bemerkung geschrieben: Ich bin von Huberto[1]) des Patron in wachs teglich gewertig, alsdann kann man Im sein lang geschwetz mit vberschickung des patron breviter verantworten.

An H. Stuedl. M. f. g. Imer lieber Heinrich Stuedl! Was Ir mit dem colin des weifsen Marblstains vnnd seiner Handarbeit halben verer (ferner) gehandelt vnd er sich darauf vernemen lassen, das hab ich aus eurem schreiben vom 16. dis. vernomen vnd nach dem der patron in wachs laut meines vorigen schreibens Inner 14 tag, meines Erhoffens, soll fertig werden, So will Ich Euch denselben mit nechstem hinein schickhen. Alsdann khan man des stainprechens, fuerlons vnd der arbait halb aigentlich mit Ime schlieffsen. Mittlerweil wollet damit In rhue steen vnd seit darmit gott beuolchen (Fugger).

Datum Augsspurg, den 21. Sept., 84.

Wolgeborner, gnediger vnd gebiettender Herr, E. Gn. zway schreiben vom 21 difs aufsgeennden Monats Septembris, als das ain E. Gn. Grabstain vnd das annder die Fernbergische Schuldsachen betreffend, hab ich gehorsamlichen empfangen.

Somit nun, den Grabstain belanngend, Vernemb ich aufs E. Gn. schreiben, bej wem es an Jetzo berhuet, Als das dieselben den Patron in wachfs, welcher, E. Gn. Erhoffen

[1]) Hubert Gerhard.

nach, in 14 tagen nach verschinem 16. Sept. solle zur Hannd gebracht werden, aldann gnedig herein ordnen wellen. Derweilen Ich also gegen dem Colin zu rhue steen solle. Dem wirdet nun gehorsamlichen nachkumen u. E. Gn. verer gnedigen anbeuelhens erwarten. (Das Übrige handelt von der Fernbergischen Angelegenheit.)

— — — — Stuedl.

Dat. Schwaz, d. 30. tag Sept., 84.

Main freundlich grues zuuor, lieber Hainrich Stuedl. Hiemit schickh Ich euch laut meines Jungsten schreibens den Patron von wax, so nach dem Junckschuech gemacht, vnd habt danneben auf ainem holz, Im Trüchle ligend, die lenge vnnsers hiesigen werckhschuechs. Darauf auch der Junckschuech verzaichnet. Der rot Marblstain, den Ich hie lafs zurichten, hat in der lenge $6^1/_2$ schuech vnd in der Praite zwee schuech, 10 Zöll. Eben so lanng vnd prait muefs der weifs Marblstain, darauf der Kurifser ligt, auch sein, damit sie sich gerad vnd dem winkhlmafs gemefs aufeinand fügen.

Verer wellet dem Colin anzaigen, das er vnden zu fuefs auf der Rechten seiten ain helm vnd auf der linckhen seitten ain par Plechhandtschuech, dem Kurifs gleich, darauf hawe. Dann sollichs ist von dem Maister[1]) übersehen worden. Das angesicht soll er nit aufsberaiten, sondern allain rauch possiren. Dann der Maister, so den Patron gemacht, der wirt mich seiner Zeit hieraufsen Conterfätten vnd allso das angesicht vollend aufsberaiten. Aufs sollichem allem wirt er, meines Verhoffens, berichts genueg haben, vnd den Stain darnach brechen lassen. Er wirt sich auch entschliessen khünden, was er fur sollichen stain, fur das fuerlohn vnnd sain arbaith fordern soll. Vnd wann er allerdings fertig, wil Ich Ine zu Insprugg erheben vnd auf mein cossten hieherr füren lassen. Da aber Ier oder Colin hirüber mereres berichtes vonnöthen, so wert Ier mir sollichs Jederzeit zue schreiben wissen. Vnd seit damit Gott bevolchen (Fugger).

Dat. Augspurg, 10. Oktober, 84.

In seiner Antwort bestätigt Stuedl vorerst den Empfang der Sendung und bezeugt zugleich, dass er von dem Inhalt des beiliegenden Schreibens Kenntnis genommen, dann fährt er fort:

Dergleichen weissen Märmelstain zu bringen vnd was darauf zuhawen, Er (Colin) sich noch gannz willig vnd alles vleifs erboten. Wie Ich Ime dann beuolhen, zu sehen, weils weter noch guet, sich alsbald morgen in die arbait zurichten. Des Er nun also vnnd dise eingeende Wochen willens an die Handt zunemen, den Stain im Tal Razinns, dar Innen der Stain weifser vnd gröfser sich brechen lasst weder im Tal Oberperg, zu gewinnen. Vnnd Ime auch angezaigt — des Er dann selbs fur guet hellt — darauf, neben dem, das der Stain schön vnd rain sey, im prechen gedacht zu sein, ob der schon des ersten ain vberige gröss, das es besser, alsdann im ausberaiten manngel erscheinen solle. Da Er nun also meinem versehen vnnd seinem versprechen nach yetzmal mit gewinngung vnnd herausbringung des Stains alspald wierdet fürgeen.

Vnnd weil in E. Gn. schreiben nit beuolchen oder vermelt wierdet, ob es auf dem Helm auch eine Federn haben soll oder nit, als wie sonst gebreichig, haben E. Gn. deren genedigen gelegenhait noch herein anzuzaigen.

Dann ob wol E. Gn. in dern schreiben auch beuelhen, das der weifs Stain dem Roten, in der lenng vnnd brait, gleich sein solle, vermaint doch der Colin, das der Rot vmb was furgeen vnnd der weifs schmeler sein solle, vnnd sich sonnst nit possiren wurde. Dem welle Er nun aber mit seiner lenng vnnd praite, wie Ime dis angezaiget werde, recht thuen. So wol auch, ob gleich der dicke Jezt nit gedacht, zaigt Er mir an, das es damit auch sein gelegenhait vnnd Er deren zu thuen wifs, als wie von derselben hie uorn anzaigung beschehen, Als auf $1^1/_2$ schuech, 3 zal.

[1]) Hubert Gerhard. Vgl. oben.

Den Anschlag des Cosstens vber gewinngung vnnd zueberaitung, auch hawung belangend, stellt Er sein begern, vber beschehens vermanen vnnd zusprechen Ime gleich vnnd recht zu thuen, vnd auf das dise Arbait aufs besst vnnd seübrist (Sauberste) verricht etc. 100 fl. vnnd vom Aushawen 250 fl. — Wie auch das Aushawen vil Arbait durffen werde, weil die Pildnus so hoch, als wie der Patron ausweist, mues erhebt sein vnnd zwischen der Pain vnnd Schennckl vil ausnemens beturffen.

Mir auch darbei angezaigt, Er vor ainer Zeit ain Grabstain gehaut mit Kaiser Ferdinanden vnnd dessen gemahel hochleblichister gedechtnus bildnusen, dauon Ime — aber (? ob er) gleichwol beede bildnussen auf den ainigen Stain gehaut — 500 fl. geben worden, die sonst nit sonders erhebt, vnnd das Kayserl. bild gar flach gewesen. Wellicher Stain noch zu Prag unaufgelegt seye.[1])

Auf gewinnung vnnd zuerichtung des Stains hat er anjezo (vorderhand) begert 50 fl. vnnd darnach (nach der Zubereitung) abermals 50 fl. Als Ich Ime alpald die 50 fl. geben.

— — — — Stuedl.

Dat. Schwaz, d. 28. Okt., 84.

In seiner Antwort hierauf erklärt sich Hans Fugger damit einverstanden, dass dem Colin die erste Forderung (100 fl.) völlig bewilligt werde, »wann der stain schön vnnd ohne Mengel« nach Innsbruck geliefert worden sei.

Zum Anndern: Dieweil es ain Grabstain soll werden vnd Clag bedeuten, so ist unnöthig, den helm mit Federn zu zieren.

Der weifs stain soll, wie jüngst geschrieben, breit vnd lang sein, denn die Zargen (targina, Einfassung), darain diser Stain soll khumen, hat eben dise weitten. Sonnst geet der Rot Marbel auf allen seiten für vnd wirt sein nebenzier in allwegen bekhomen.

Das er lestlich für sein Arbaith 250 fl. begert, das ist eben vill, vermain, er soll sich mit 200 benüegen lassen vnd ain schöne zierliche arbaith darumben machen khünden. Derohalben wollet nochmalen auf das nechst mit Ime handlen. Doch das er an dem werckh khein vhleifs, Kunst vnd Zier gespart werde. Do aber weitters vnd anders bei Ime nit zuerhallten, so mufs man Ime lestlich sein willen machen vnd sehen, damit Ich von Ime wol bedient vnd das werkh furderlich für die hanndt genommen werd. Gott bevolchen (Fugger).

Dat. Augspurg, d. 17. Nov. 84.

Folgt Stuedls Verzaichnus des Grabstains, so durch den Alexannder Colin zu bringen vnnd zuezurichten ist. Mässerei: $6^1/_2$ schuech die lenng, 2 Schuech, 10 Zol die Praitte. Eben also lanng vnnd prait ist auch Innwendig die Zarg des roten stains, darin der weifs soll komben. Dicke: $1^1/_2$ schuech vnnd 3 Zol. — Abschrifft (des) dem Colin zuegestellten Verzaichnus.

Dat. Schwaz, 23. Nov., 84.

Zwei Tage hierauf bestätigt Stuedl den Empfang des von Fugger am 17. d. geschriebenen Briefes, indem er den Inhalt desselben resumiert. Dann fährt er fort:

Weil Ich dann mit dem Colin hieuor, als mir der Patron sambt des werchschuechs lennge von E. Gn. zuekomen vnnd Ich das dem Colin zuegestellt, die notdurfft geredt vnnd gehanndlt, sich in die Arbait zu begeben, vnnd er auch dasselb fürderlich zugesagt, hab ich hernach, als ich one das geen Ynsprugg geschickht, wol verordnet, (dass) man zu Ime, Colin, hinzuefragen vnnd beschaid nemen solle, wie es mit sollicher verrichtung sei. Aber wie seine leuth angezaigt, er als alfpald nach E. Gn. befehl vnnd nach Empfang der 50 fl. seine Arbeiter hineinverordnet vnnd des nechsten hinach (sich) verfuegt; wie man Ine dann auch nit zu Haus angetroffen. Also Ich die tag wider bericht einnemen lassen. Der, nun yezo

[1]) Vgl. oben.

wol anhaimbs gewesen, zaigt an, das Er mit prechung des stains kain müe noch fleifs gespart vnnd im Tal Obernperg, da Sy klieger (feiner) seyen dann in Razinnfs, ain schens grofs stuckh, so in der lenng vafft 10 schuech gewunnen hab, das auch also schön vnnd on manngl sey, das E. Gn. mit disem wol versehen vnnd es demselben gnedig gefallen werde. Vnnd weil sich solliche arbait zimlich spat in Herbst vnnd gegen dem Winnter verzogen vnnd angeordnet, hab Er wol, als sich in die Arbait gericht, das wenigist nit gesaumbt vnnd sich befurdert, damit gleichwol sollicher Stain gewunnen, brochen etc. ward. Aber die Kelten, so yezo worden vnnd in disem Tal gros ist, hab Sy dauon abgehalten. Sy die arbait haben verlassen müessen vnnd (es habe) nit helffen wellen, ob Er, Colin, gleich ain Tachung von Laden darüber machen (liefs?). Vnnd da er schon zum füeren yezo gleich zuberait wäre, so künde man den so bald nit wol herausbringen, vmb das man in disem Thal auf den Pach das geschlagen holz kheert vnnd in derselben Arbait ist. So hab man difs stuckh vnnd solichs orts one das müesam vnnd langsam auszubringen, nit alain enngs weegs sondern auch stückl vnders sich vnd wider übersich, ehe man damit herrfür zur ebne vnd Strafsen zukomen. Vnnd die beisorg hab, man werde yez nun so bald nit wol heraus zu komben haben vnnd es der zeit muesse beruen lassen. Das Ime nit lieb vnnd gleich so wol, das Ime desto meer darauf gee, nachtailig sey. Sobald aber noch nur ain klaine milde des weters wurde, es gern versuechen welle, noch daran arbeiten zu lassen, vnnd zusehen, (dass) der geen Lannd mechte gebracht, da Er also dann wol gar heraus kündt gefürt werden. Wie er dann zugesagt, selb dise tag also wieder hinein zu sehen. Sonnst belobt Er difs stuckh vafft (sehr), — (es sei) grofs, gannz, — rain, weifs —, mit neben vermelden, ob ye dessen nit gern wolte erwart werden, Er Ime, da (sofern) Ers alfpald auf dato (zu) wissen hete, villeicht noch ainen in Razinnfs ehender zu gewinnen vnnd zu bringen getraute vnnd dem, (so) im Tal Obernperg gebrochen, wol sein anwenden wiffte, dann es so ain schön stuchh, da (dass) Er vmb drifache bezalung vertrofftung hette. Kündte Er nit zuesagen oder vergewissen, wider dergleichen stuckh difs orts zugwinnen. Da Er auch voran heer zu gewinnen, nit wär für E. Gn. bestellt gewesen vnnd (sofern) es etwo nit aines so angesehenen orts berüeret, dahin es gehörig, die sorg wär, (dafs) dessen sonnst aines (andern) orts begert werden mechte. Als wie der Herzog in Bayern (sic [1]) nit wenig stuckh auch brechen zu lassen im vorhaben sein welle.

Stuedl giebt nun seiner Verwunderung Ausdruck, dass Colin nicht sich gleich nach dem Ratschinger-Thal gewendet, wie er doch zugesagt habe, da dort der Marmor weifser sei und in gröfseren Stücken sich brechen lasse.[2] »Was aber die vrsach, warum er den in Obernfsperg gebrochen, weifs ich nit, (weifs) allein, das er des ersten den am Obernperg, als wie auch noch, für clieger gehalten als in Razinfs[3]) vnnd (weifs nit), ob Er E. Gn. damit sonst Innsonnders wol wil, weil es ain sollichs schöns stuckh sein solle.«

Im Übrigen berichtet Stuedl, dass er dem Colin das Verzeichnis zugestellt und, weil derselbe auf seiner Forderung beharre, endlich die verlangten 250 fl. zugesagt habe, »auch weil das stuckh so schön.

— — — — Stuedl.

Dat. Schwaz, 25. Nov., 84.«

An Herrn Stuedl in Schwaz. M. freundl. Grufs zuuor, lieber Heinrich Stuedl. Ich hab Euer schreiben uom 25 difs betreffend Grabstain empfangen. Das bedarff Keiner Andern Antwurt allain, das bemelter Grabstain aller massen vnd gestalt, wie ich Euch hiuor geschriben, vnd Eurer jetzt hinausgefürten schrifftlichen Vergleichung, so Ir mit dem Colin getroffen, ein vermög gemacht werd.

---

[1]) Wilhelm V.

[2]) Vgl. oben Stuedls Schreiben vom 28. Oktober: »im Tal Razinns, dar Innen der Stain weifser vnnd gröfser sich brechen lafft weder im Tal im Oberperg«.

[3]) Vgl. Stuedls Schreiben vom 2. Sept.

Vnd dieweil er, Colin, den stain ganz und schön vnd an ainem vngelegenen ort brechen lassen vnd sainem anzaigen nach merere costen darauf gewendt, so wellet Ime die fl. 250 für sain arbait, ausserhalb der fl. 100, so Ich Ime hiuor für das stainprechen vnd füren bewilligt, versprechen. Doch das Er mier seiner vertrostung nach eine schöne zierliche vnd solliche Arbait mache, die des Gelts wert, Ime rhüemblich vnd mier, auch andern, die sich darauf versteen, gefällig sei. Damit seit Gott beuolhen (— Fugger).

Datum Augspurg, den 29. November. 84.

GRUPPE DER BEWEINUNG CHRISTI VON GIOVANNI DELLA ROBBIA UND DER EINFLUSS DES SAVONAROLA AUF DIE ENTWICKELUNG DER KUNST IN FLORENZ

VON W. BODE



Die Abteilung der christlichen Plastik unserer Museen hat unter den neuesten Erwerbungen eine umfangreiche Thongruppe der Beweinung Christi zu verzeichnen, deren treffliche Wiedergabe in dem beiliegenden Lichtdruck wir der Hanfstänglschen Kunstanstalt verdanken. Bei einem Blick auf dieses Blatt wird wohl jeder mit der italienischen Kunst näher Vertraute die Empfindung haben, etwas Ähnliches schon gesehen zu haben. Freilich die kleine Zahl von ganz verwandten florentiner Darstellungen der Beweinung Christi in beinahe lebensgrofsen bemalten Thonfiguren kann diese Empfindung nicht hervorrufen; denn abgesehen von einer kurzen Notiz, die ich in der letzten Auflage des »Cicerone« über die noch in Florenz an wenig besuchten Plätzen vorhandenen Gruppen dieser Art gegeben habe, sind dieselben bisher überhaupt nicht beachtet worden. Aber die florentiner Kunst hat aufserdem um die Wende des XV zum XVI Jahrhundert eine Anzahl von plastischen Bildwerken und namentlich von Gemälden aufzuweisen, welche in Auffassung und Anordnung dieser Thongruppe nahe verwandt sind; darunter so allgemein bekannte Werke wie Perugino's Klage um den Leich-

nam Christi in der Akademie zu Florenz und der gleiche Gegenstand von der Hand des Fra Bartolommeo im Palazzo Pitti.

Ein näheres Eingehen auf diese verschiedenartigen Kunstwerke ergiebt enge Beziehungen derselben unter einander und leitet zu einer gemeinsamen Quelle für diese innere Verwandtschaft; daraus lassen sich dann weiter, wie ich glaube, verschiedene nicht unwesentliche allgemeine Gesichtspunkte für die Entwickelung der florentiner Kunst gerade in einer der bedeutsamsten Phasen derselben ableiten.

Betrachten wir zunächst unsere Berliner Gruppe. Die Darstellung der Klage um den Leichnam Christi ist auf die drei vom Tode des Heilands am tiefsten ergriffenen Angehörigen beschränkt: der Leichnam des Herrn ruht lang ausgestreckt auf dem Schofse der Mutter, welche, die Hände zum Gebet gefaltet, in stummem Schmerz auf ihn niederblickt; Johannes unterstützt knieend das edle Haupt des Toten, auf das sein thränenvoller Blick gerichtet ist, während Magdalena, auf der anderen Seite der Maria auf beide Kniee gesunken ist und, in schmerzvolles Anschauen des Verblichenen versenkt, die linke Hand wie mechanisch ausstreckt, um die Füfse des Leichnams zu unterstützen. Die Figuren sind in Thon ausgeführt und bemalt. An einzelnen Stellen, an denen die Farbe etwas ausgesprungen war, erkannte man — was auch schon nach der Gröfse der Figuren als wahrscheinlich anzunehmen war —, dass dieselben nicht gegossen, sondern frei modelliert sind. Die Durchführung ist, mit Ausnahme der Rückseite, eine sehr sorgfältige; die Bemalung in Ölfarben ist über einer Stuckschicht ausgeführt, welche auffallend dünn auf den Thon aufgetragen ist. Die Farben sind die ursprünglichen. Obgleich ausnahmsweise nicht erneuert, sind sie doch ohne besondere Feinheit mehr handwerksmäfsig aufgetragen; eine Erscheinung, die bei den bemalten Thon- und Stuckbildwerken dieser Zeit die Regel bildet und durch die man in den Irrtum verfallen ist, auch diese ursprüngliche Bemalung meist für späteren Anstrich oder Übermalung zu erklären. Die Vernachlässigung der Rückseite beweist, dass die Figuren vor einer Wand aufgestellt waren: auf einem Altare, in einer Lünette oder in einer Nische. Die Gruppe befand sich in einer Villa in der Nähe von Florenz, wohin sie bei Aufhebung der Klöster unter Napoleon aus dem Convento delle Capuccine gekommen war. Der Name eines bestimmten Künstlers war hier mit dem Kunstwerke nicht mehr verknüpft.

In den schönen ruhigen Linien, in den edlen Gestalten, dem klassischen Faltenwurf, dem gehaltenen Schmerz: Vorzüge, mit denen sich andererseits eine gewisse Nüchternheit und Absichtlichkeit der Empfindung und eine fast ängstliche Sorgfalt in der Auffassung verbinden, hat diese Gruppe einen so scharf ausgesprochenen Charakter, dass Werke desselben Künstlers und derselben Richtung sich leicht müssten bestimmen lassen. In der That sind auch verschiedene ganz verwandte Gruppen derselben Darstellung vorhanden, die sich teils noch in Florenz befinden, teils dort erworben wurden.

Zwei derselben hat die kleine reizvolle Kirche des Cronaca unter San Miniato, San Salvadore al Monte (früher San Francesco dell' Osservanza genannt), aufzuweisen. Die eine, figurenreichere, ist als Lünette über dem Innenportal des linken Querschiffes angebracht: die Angehörigen Christi sind im Begriff den Leichnam des Herrn in das Grab zu legen. Acht Figuren, fast frei gearbeitet und wenig unter Lebensgröfse, sind geschickt um den Sarkophag zusammengedrängt und in die halbrunde Nische hineingepasst, über deren flachen Rand die Köpfe hervorspringen. In der Mitte, über dem Bogen, sitzen zwei nackte Putten zur Seite einer hohen Vase. Die Komposition ist augenscheinlich noch von Donatello's verschiedenen Darstellungen der

Grablegung abhängig; aber in ihrer klassischen, etwas starren Ruhe, in der Gewandung und Faltengebung, in den wenig individuellen Typen verrät sich der gleiche Meister, der die Pietà der Berliner Sammlung modelliert hat. Auch in der Bemalung, die tadellos erhalten und kaum nachgedunkelt ist, zeigen sich die gleichen Farben, die gleiche Einfachheit, die gleiche Abneigung gegen Schmuck und Ornamente.

Dieselbe Kirche besitzt eine zweite ähnliche Gruppe am zweiten Altar links, die Beweinung unter dem Kreuze darstellend. Maria, Johannes und Magdalena, sowie eine dritte heilige Frau, der hl. Franz und der Täufer klagen um den Leichnam des Herrn, den Maria auf ihrem Schofse hält. Die Hauptfiguren sind ganz ähnlich angeordnet wie in der Berliner Gruppe; nur hängen die Füfse und der rechte Arm Christi herab und Magdalena hat beide Hände in klagender Gebärde über die Brust gelegt. Ein moderner Anstrich entstellt die in starkem Hochrelief gearbeiteten Figuren, die freilich, mit Ausnahme der besonders ansprechenden Gestalt der Magdalena, in der Ausführung hinter den beiden eben beschriebenen Gruppen ebenso sehr zurückstehen wie in der Anordnung und in der Empfindung.

Florenz besitzt noch eine dritte dieser Gruppen, eine Beweinung Christi, in der kleinen Kirche San Felice in Piazza. Die gleichen Figuren, wie in der Berliner Gruppe, sind in ganz ähnlicher Weise aufgebaut; aber die Anordnung ist hier gedrängter und die Figuren sind etwas stärker bewegt. Magdalena beugt sich über die herabhängenden Beine des Herrn, dessen rechter Arm und Kopf herabgesunken sind und dessen Körper Maria mit der Linken festhält. Die Bemalung, obgleich sehr geschwärzt, ist die ursprüngliche; sie entspricht durchaus der Bemalung der beiden zuerst genannten Gruppen, hinter denen dieses Werk aber sowohl in der Erfindung wie in der Ausführung entschieden zurücksteht. Besonders gewöhnlich ist der Kopf des Johannes.

Dieser Gruppe und der Berliner entspricht in Zahl und Anordnung der Figuren eine Gruppe der Beweinung Christi, welche mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kensington Museum gelangt ist. Die Bemalung derselben ist leider abgewaschen. Sie ist wohl von allen am meisten bewegt und besonders pathetisch, namentlich in der Figur des klagend aufwärts blickenden Johannes. In Ausführung und Empfindung steht sie namentlich hinter der Berliner Gruppe wesentlich zurück. Dieselbe Sammlung besitzt aufserdem noch die Einzelfigur einer knieenden Magdalena (im Katalog, No. 4499, als »die Jungfrau in Verehrung« bezeichnet), die augenscheinlich zu einer anderen Gruppe dieser Art und von demselben Künstler gehörte. Sie stimmt fast genau mit der Magdalena in dem Berliner Werke überein. Die alte Bemalung ist abgewaschen und in den Extremitäten ist die Figur theilweise beschädigt.

In allen diesen Gruppen ist der Charakter ein so gleichartiger, dass an ihrer Herkunft aus einer und derselben Werkstatt nicht gezweifelt werden kann. Dieselbe in Florenz zu suchen, veranlasst schon der Umstand, dass diese Arbeiten sich sämtlich noch jetzt in den Kirchen von Florenz befinden oder nachweislich von dort herstammen. Über den Namen des Künstlers fehlt aber, soviel ich habe ermitteln können, jede Überlieferung. Wir sind daher darauf angewiesen, nur aus dem Charakter der Arbeiten und aus dem Vergleiche mit verwandten florentiner Skulpturen unsere Schlüsse auf den Meister dieser eigenartigen Kunstwerke zu ziehen. Dazu müssen wir zunächst die Zeit ihrer Entstehung annähernd festzustellen suchen. Für diese bieten die beiden Gruppen, welche sich in San Salvadore al Monte noch

an ihrem alten Bestimmungsorte befinden, einen äufseren Anhalt, da wir über die Zeit des Baues dieser Kirche genauer unterrichtet sind: dieselbe wurde aus einem Vermächtnis des Castello Quaratesi durch Cronaca in wenigen Jahren erbaut, so dass die Einweihung im Jahre 1501 erfolgen konnte. Mit der Kirche muss aber mindestens die Gruppe der Grablegung in der Lünette des Seitenportals gleichzeitig entstanden sein, da dieses Portal in seinem Abschluss ganz auf die Gruppe berechnet ist und die Einrahmung der letzteren genau mit den Profilen der Thürpfosten übereinstimmt. Die Entstehung dieser Grablegung ist daher mit Sicherheit um die Wende des Jahrhunderts zu verlegen.

Zu dieser Datierung stimmt auch der Charakter der Gruppen. In jener Grablegung und in der Berliner Pietà verrät sich noch der Einfluss des Verrocchio im Typus des Christus, sowie teilweise auch in der Bildung der Figuren und der Falten der Doppelgewänder, während in dem Streben nach Verallgemeinerung der Formen, nach Einfachheit und abstrakter Schönheit sich bereits die Hochrenaissance verkündet. In dem Mafse, wie in den anderen Gruppen jener Einfluss und das Studium der Natur hinter diesem Streben zurücktritt, gehören dieselben bereits einer vorgerückteren Zeit an; die spätesten derselben, namentlich die Gruppe im South Kensington Museum, mögen schon zwischen 1515 und 1520 entstanden sein. Wir haben uns danach für den Künstler dieser Bildwerke nach einem florentiner Bildhauer umzusehen, dessen Hauptthätigkeit in den Anfang des XVI Jahrhunderts fällt.

Da alle jene Arbeiten in Thon ausgeführt sind, werden wir den Künstler mit Wahrscheinlichkeit unter den eigentlichen Thonbildnern zu suchen haben. Diese waren aber damals fast ganz auf die Familie der della Robbia und ihre wenigen Nachahmer beschränkt. Unter den zahlreichen glasierten Thonbildwerken dieser Künstlerfamilie sind nun in der That verschiedene, die im Motiv wie in der Anordnung und Auffassung, und sogar eine beträchtliche Zahl, die in der Formenbehandlung und Faltengebung mit jenen Gruppen die nächste Verwandtschaft zeigen, zumal wenn man berücksichtigt, dass durch die Glasur dieser Bildwerke die Ausführung flauer und durch die Herstellung in der Werkstatt die Durchführung roher und handwerksmäfsiger erscheinen muss.

Die hier in Frage kommenden glasierten Bildwerke habe ich (im »Cicerone«) als Arbeiten des Giovanni della Robbia nachzuweisen gesucht. Da diese Bestimmung bisher unbestritten angenommen worden ist, so glaube ich auch keinen Widerspruch zu erfahren, wenn ich die hier besprochenen Gruppen der Beweinung Christi demselben Künstler zuschreibe. Zum Vergleich gebe ich nebenstehend die Zeichnung nach einem Altar im Museo Nazionale zu Florenz mit der Darstellung der Beweinung unter dem Kreuz, dessen Übereinstimmung mit dem daneben aufgestellten, bezeichneten und datierten Altare der Anbetung des Kindes (von 1521) keinen Zweifel an der Urheberschaft des Giovanni della Robbia aufkommen lassen kann. Dasselbe ist der Fall mit einer grofsen Lünette ebenda, welche sogar die Bezeichnung trägt: OPVS · FECIT · IOANES · DE · ROBIA · AÑO · DÑI · MDXXI ·, sowie mit einigen geringeren Arbeiten in der Provinz Toscana, sämtlich mit dem gleichen Motiv. Der erstgenannte hier abgebildete Altar im Museo Nazionale zu Florenz ist im Aufbau fast genau übereinstimmend mit den Gruppen der Beweinung in San Salvadore al Monte und in San Felice. Auch das volle Oval der Köpfe, deren Mangel an Individualität, der Typus derselben, die nüchterne Passivität des Schmerzes, die schmucklosen gefütterten Gewänder mit ihren grofsen, länglichen Falten stimmen hier wie dort vollständig überein, so dass sich der Schluss auf den gleichen Urheber


I·N·R·I
W. Hoffmann.

von selbst aufdrängt.[1]) Diese Überzeugung wird sich noch befestigen, wenn wir uns unter den gleichzeitigen Bildhauern von Florenz umsehen: die Andrea Sansovino, Rovezzano, Ferrucci u. s. f., von Michelangelo ganz zu geschweigen, haben einen so wesentlich verschiedenen Charakter, dass wohl Niemand einen dieser Namen vor jenen Gruppen nennen würde.

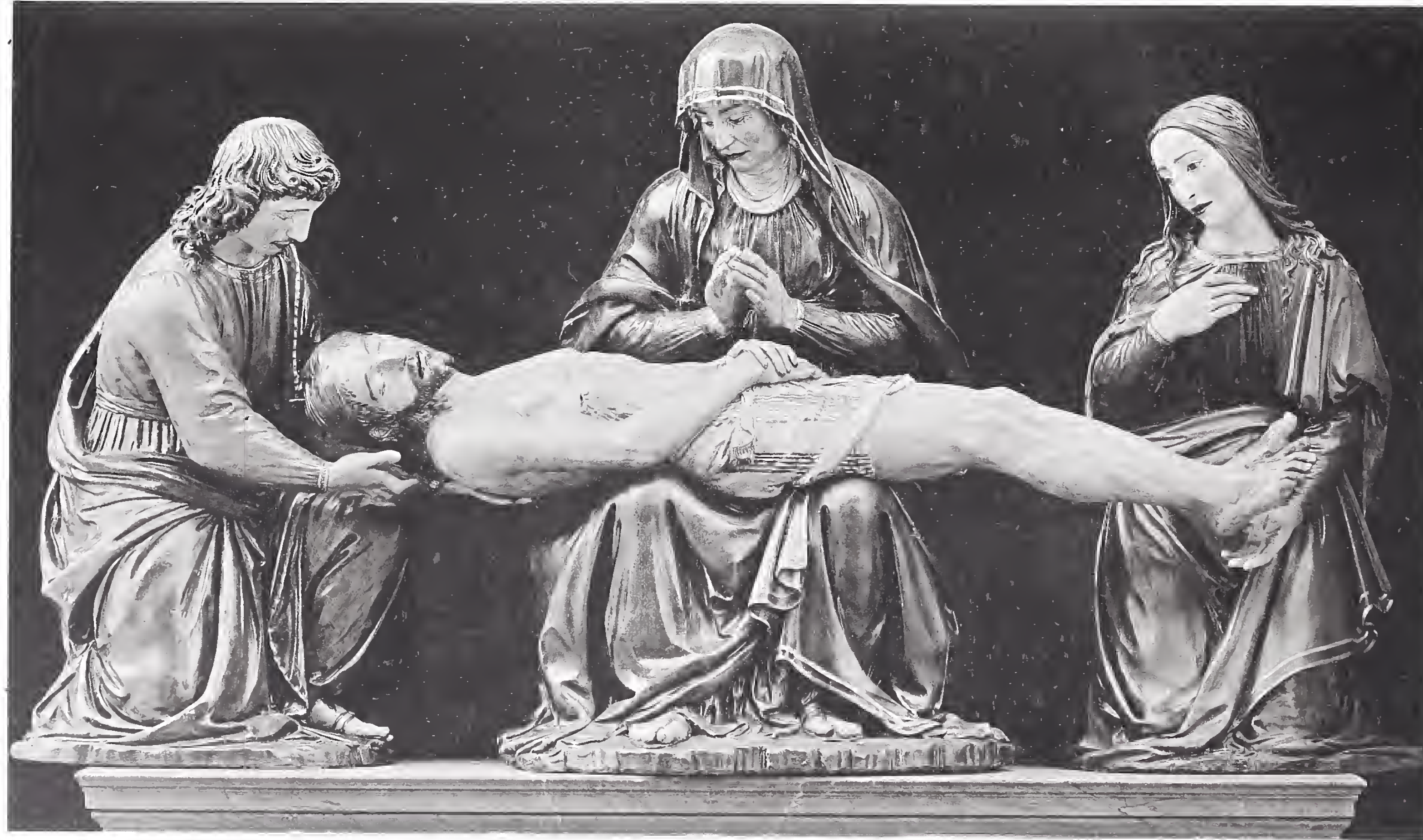
In jenen glasierten Thonbildwerken wirken die dicke und doch meist schon sehr ungleichmäfsige Glasur, die bunte Färbung, die ungeschickte Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes, die drückende Einrahmung durch plumpe Fruchtkränze sowie namentlich die handwerksmäfsige Ausführung so störend, dass wir vor ihnen kaum auf den Gedanken kommen werden, der Künstler derselben sei auch der Urheber solcher Gruppen wie der Grablegung in San Salvadore al Monte oder der Berliner Beweinung Christi. Aber wie die geringeren und handwerksmäfsigen späteren Arbeiten, die ich oben aufgezählt habe, auf der einen Seite den Übergang zu jenen glasierten Altarwerken bilden, so besitzen wir andererseits in den beglaubigten früheren Arbeiten des Giovanni della Robbia, namentlich in der köstlichen Brunnennische in Sta. Maria Novella zu Florenz (vom Jahre 1497) den Beweis, dass Giovanni in seiner Jugend wohl im Stande war, auch diese Gruppen zu schaffen.

In jener Jugendarbeit ist freilich Giovanni della Robbia noch ganz der Nachfolger seines Vaters, dessen Heiterkeit und harmlose Lebensfreude wir auch über die holdseligen Köpfe dieser schönen, ganz den Werken des Vaters entlehnten Gestalten ausgegossen finden, und dessen reicher und zierlicher Dekor hier fast in Überfülle zur Anwendung gebracht ist. Ein ganz anderer Geist spricht uns aus jenen Gruppen der Beweinung Christi an, auch wenn wir berücksichtigen, dass der Gegenstand eine wesentlich andere Auffassung notwendig machte. An die Stelle der aus frischer Lebensfreude, aus der Fülle der Natur schöpfenden Kunst ist ein herber und strenger Sinn getreten, der die Einfachheit bis zur Nüchternheit übertreibt und an die Stelle der Individualität und Mannigfaltigkeit feste Typen und starre Schönheitsregeln zu setzen bemüht ist. Was hat plötzlich diese aufserordentliche Änderung in Giovanni della Robbia hervorgerufen? War dieselbe nur eine vorübergehende und persönliche, oder haben weitere Kreise der florentiner Künstler eine ähnliche Wandelung erfahren? Und, wenn dies der Fall war, hat eine solche Wandelung auf die Entwickelung der florentiner Kunst einen bedeutsamen Einfluss ausgeübt? Das sind die Fragen, welche sich uns bei der näheren Betrachtung dieser eigenartigen Bildwerke noch aufdrängen und auf welche ich die Antwort wenigstens in einigen kurzen Zügen andeuten möchte.

Das Ereignis, welches am Ausgange des XV Jahrhunderts im Mittelpunkt der Geschichte von Florenz steht und die politische Entwickelung auf längere Zeit hinaus bestimmte, ist das Auftreten von Savonarola. Auch auf das Gemüt von einer beträchtlichen Zahl hervorragender florentiner Künstler hat derselbe, hat sein Wirken, sein Leben und Streben den tiefsten Eindruck gemacht. Die Maler Sandro Botticelli, Pietro Perugino, Lorenzo di Credi und Fra Bartolommeo, verschiedene der bekannten

---

[1]) Auch einige Nebensachen bestätigen diesen Schluss auf die Familie der della Robbia, insbesondere auf Giovanni. Auf der Bekrönung, welche die Lünette der Grablegung in San Francesco al Monte abschliefst, sind zwei Putten zwischen vier Vasen in ganz ähnlicher Weise angebracht wie über der Lünette von Giovanni's Brunnennische in Sta. Maria Novella. Ebenso stimmt hier die Bildung der Vase überein mit den Vasen, die sich auf verschiedenen glasierten Bildwerken des Giovanni finden, und die uns auch als selbständige Schmuckgefässe aus der Werkstatt der della Robbia noch erhalten sind.



GIOVANNI DELLA ROBBIA

GRUPPE DER BEWEINUNG CHRISTI

ORIGINAL IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

Miniatoren, der Architekt Cronaca, die Bildhauer Ferrucci, Baccio da Montelupo, Baccio Baldini, Giovanni delle Corneole, Andrea della Robbia und seine Söhne werden ausdrücklich unter seinen Anhängern genannt. Savonarola's tragisches Ende und die Standhaftigkeit, die er selbst im Sterben noch bewies, wirkten auf Bartolommeo so erschütternd, dass er als Mönch in das Kloster von San Marco trat, in welchem zwei Söhne des Andrea della Robbia noch von Savonarola selbst, wie uns Vasari berichtet[1]), das geistliche Gewand empfangen hatten; und wie Fra Bartolommeo Jahre lang jeder Thätigkeit als Maler entsagte, so soll auch Sandro Botticelli den Pinsel nach Savonarola's Tode nicht wieder zur Hand genommen haben.

Eine so tiefgehende Erregung, eine solche Begeisterung der florentiner Künstler für den Dominikaner und seine reformatorischen Bestrebungen konnte nicht ohne wesentlichen Einfluss auf die florentiner Kunst bleiben. Wie derselbe in jenen eigenartigen Gruppen des Giovanni della Robbia klar zu Tage liegt, so fehlt es in der That auch nicht an anderen gleichzeitigen Kunstwerken von florentiner Künstlern, welche in ähnlicher Weise denselben Einfluss bekunden. Aus ihrer Gesamtheit lässt sich aber auch, wie ich glaube, nachweisen, dass einzelne charakteristische Züge der Hochrenaissance gerade in dieser Einwirkung des Savonarola auf die florentiner Kunst ihren Grund haben und dass dieselbe überhaupt auf die Ausbildung und Entwickelung der Hochrenaissance, insbesondere in Florenz, von einem wesentlichen Einflusse gewesen ist.

Man ist in der Regel zu sehr geneigt, Savonarola's Verhältnis zur Kunst nur als ein negatives aufzufassen, ihn nach jenen bekannten Autodafés auf dem Platze vor dem Rathause, bei denen auch zahllose Kunstwerke den Flammen überliefert wurden, als Kunstverächter oder gar als Bilderstürmer hinzustellen. Hätte seine Lehre der Kunst nicht auch Positives geboten, so wären gewiss nicht so zahlreiche und gerade die besten unter den florentiner Künstlern seine begeisterten Anhänger gewesen. Dafür haben wir sogar in Savonarola's Predigten die sprechendsten Zeugnisse. Nicht die Kunst als solche verdammte der Reformator, sondern nur die Verweltlichung derselben, die Einmischung irdischer oder gar unkeuscher Empfindungen und bunten Tandes in religiöse Motive; die Förderung einer frommen, echt religiösen Kunst war dagegen gerade ein hervorragendes Mittel zur Ausbildung und Stütze des von ihm geträumten und kurze Zeit in Florenz sogar verwirklichten Idealstaates. Zu wiederholten Malen spricht sich Savonarola darüber aus, was er an der Kunst seiner Zeit tadelt, und was er dafür an die Stelle gesetzt zu sehen wünscht. Von der Kunst, soweit sie nicht der Religion dient, will er überhaupt nichts wissen und geifselt daher namentlich die Darstellung des nackten Körpers als unkeusch und verderblich. Bei der Darstellung religiöser Motive wirft er den Malern von Florenz aber gerade das vor, was uns in den Kunstwerken des Quattrocento besonders entzückt: den Naturalismus und die individuelle Auffassung, die Versetzung der heiligen Scenen in das alltägliche Leben durch die Zeittracht, den Schmuck, das reiche Beiwerk aller Art und die

---

[1]) Vasari erwähnt dabei, dass die Medaillen auf Savonarola von den della Robbia herrühren. Die Berliner Sammlung besitzt ein gröfseres bemaltes Thonmedaillon, welches den Dominikaner-Prediger genau so darstellt wie die Medaillen. Da die Arbeit, deren Nachbildung ich diesem Aufsatze vorangestellt habe, sich durch künstlerische Frische und Freiheit vor den Medaillen vorteilhaft auszeichnet und augenscheinlich auf die Zeit des Savonarola zurückgeht, so ist es wahrscheinlich, dass dieselbe von der Hand eines der Künstler aus der Familie della Robbia herrührt.

heimatliche Landschaft. »Wie Eure Kurtisanen kleidet und schmückt Ihr die Gottesmutter und gebt ihr die Züge Eurer Liebsten.« Dieser und ähnliche Vorwürfe gegen die Künstler von Florenz wiederholen sich in mehreren von Savonarola's Predigten. Ernst und streng, so verlangt er dagegen, soll die Auffassung sein; die heiligen Gestalten sollen über die gewöhnliche Natur erhoben und als solche typisch kenntlich gemacht werden; ihre Tracht soll ernst und schmucklos sein und der antiken Zeit entsprechen, in welcher sie lebten.

Mit solchen Forderungen war der Kunst des Quattrocento die Axt an die Wurzeln gelegt; sind doch gerade treueste naturalistische Durchbildung und gröfste Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der Individualität die hervorragendsten Ziele dieser Kunst. Je mehr sie diese Ziele durch Beherrschung der technischen Mittel und der Hilfswissenschaften erreichte, um so schärfer kehrte sie jene naturalistische Richtung hervor und um so gröfser wurde die Freude der Künstler an der Wiedergabe aller der zahlreichen Nebensachen, die dem Italiener im alltäglichen Leben lieb und wert waren und welche das malerische Auge erfreuten. Kein Zweifel, dass sie in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts gar häufig so sehr überhand nahmen und so sehr in den Vordergrund traten, dass das Motiv des Kunstwerks darunter litt, wie dasselbe andererseits häufig durch den rücksichtslosen Naturalismus kaum noch als ein heiliges, zur Andacht bestimmtes Motiv zu erkennen war. Savonarola's Tadel war daher nach dieser Richtung hin keineswegs so unberechtigt; er entsprang vielmehr einer richtigen Erkenntnis der Verirrung der Kunst, und es ist Savonarola's Verdienst, klar gesehen und ausgesprochen zu haben, was gewiss manche seiner Zeitgenossen empfanden.

So eindringlich darauf hingewiesen und durch die Predigten Savonarola's aufs tiefste innerlich ergriffen, konnten sich die Künstler selbst am wenigsten dieser Einsicht verschliefsen; in dem Eifer der begeisterten Nachfolge des Dominikanermönches zogen sie daraus vielmehr die künstlerischen Konsequenzen bis zum Äufsersten. Schon in der Wahl der Motive sehen wir, zumal bei den Anhängern Savonarola's, den Einfluss seiner Lehren hervortreten. In seinen Drohungen, in den Mahnungen zur Bufse und Bekehrung, die so mächtig auf das Volk wirkten, hatte der Prediger stets auf den Tod Christi und die Erlösung hingewiesen. Der Tod des Herrn, die Klage um den Gestorbenen ist daher zu keiner Zeit in Florenz so oft dargestellt worden, als gerade damals um die Wende des Jahrhunderts. Neben Giovanni della Robbia ist es namentlich (um nur die gröfsten Namen zu nennen) Pietro Perugino, welcher solche Motive in den letzten Jahren des XV Jahrhunderts fast ausschliefslich zur Darstellung bringt: das Fresko des Gekreuzigten in S. M. Maddalena de' Pazzi, die Grablegung im Palazzo Pitti, die Kreuzigung, Gethsema und die Beweinung Christi in der Akademie sind sämtlich um 1494 bis 1497 entstanden. Das letztgenannte berühmte Bild ist gerade der Berliner Gruppe des Giovanni so verwandt, dass es wie das malerische Vorbild derselben erscheint. Etwa gleichzeitig mit diesen Gemälden sind die Darstellungen der Grablegung von Michelangelo in der National Gallery zu London und von Sandro und Filippino in der Pinakothek zu München entstanden; wenig später fällt die Entstehung der Marmornische mit der Pietà von Andrea Sansovino in Sto. Spirito und der Auftrag auf die grofse Kreuzabnahme (in der Akademie zu Florenz) an Filippino, die erst 1504 von Perugino vollendet wurde. Zu derselben Zeit malt Fra Bartolommeo sein Fresko des jüngsten Gerichts für Sta. Maria Nuova und meifselt Michelangelo seine berühmte Pietà in S. Peter zu Rom, weitaus das grofsartigste Denkmal dieser Kunstrichtung.

In diesen Darstellungen, wie überhaupt in den florentiner Kunstwerken dieser Zeit, die ihre Wirkungen noch über beinahe zwei Jahrzehnte geltend macht, ist der Einfluss von Savonarola's Lehren deutlich zu erkennen. Von der lauteren Lebensfreude, von der Fülle individueller Gestalten, von dem selbstbewussten, bald überkräftig, bald spielend sich bethätigenden Naturalismus, von dem Gefallen an reichem Schmuck und Beiwerk, an hellen heiteren Farben, wie sie die florentiner Kunstwerke noch unmittelbar vor dem Auftreten des Savonarola auszeichnen, ist kaum noch eine Spur zu entdecken: statt dessen vielmehr ein ruhiger Ernst der Auffassung, der selbst in heiteren Motiven eine beinahe herbe Stimmung erzeugt, das Streben nach abgewogener, schlichter Komposition, nach der Schaffung einzelner Typen von regelmäfsigen allgemeinen Formen und Zügen, ein sehr gewählter und studierter Faltenwurf von ruhiger Wirkung, der Verzicht auf jedes Beiwerk und jeden Schmuck, die Vorliebe für tiefgestimmte und selbst trübe oder für herbe wirkende Farben — kurz fast in jedem Zuge meinen wir hier die Regeln zu entdecken, die Savonarola den Künstlern in seinen Predigten aufstellt. In diesem Zurückgehen auf Einfachheit und Schönheit der Linien und Formen, auf ernstes Erfassen und schlichte Wiedergabe des Vorwurfs war der Grund gelegt, auf welchem ein Michelangelo, ein Raphael ihre klassischen Meisterwerke schaffen konnten.

Über dieser Bedeutung und über den Vorzügen dieser eigentümlichen Kunstrichtung dürfen wir aber die Schwächen derselben nicht übersehen und dürfen uns nicht verhehlen, dass diese, wie jene, begründet sind in der Lehre und im Auftreten des Savonarola und in der Strömung, welche diesen hervorrief und trug. Es fehlt den florentiner Kunstwerken dieser Epoche die rechte Frische und Überzeugungskraft; in der Komposition und Bewegung erscheinen sie zu gebunden, in der Wiedergabe der Stimmung zu passiv und nüchtern, in ihren Gestalten zu allgemein und selbst oberflächlich und unwahr. Die Wirkung fast aller dieser Gemälde und Bildwerke ist mehr oder weniger befangen und nüchtern, zuweilen beinahe trist, und ruft in dem Beschauer die Empfindung hervor, dass die Künstler ihrer innersten Überzeugung und ihren Anschauungen hier gewaltsam Zwang angethan haben, wodurch sie an der vollen Bethätigung ihres Empfindens und Könnens gehindert wurden. Wie die Bewegung des Savonarola teilweise eine revolutionäre war, wie dieselbe vielfach gewaltsam und unnatürlich in die Entwickelung des politischen und sittlichen Lebens von Florenz eingriff und dadurch ihr rasches und jähes Ende selbst heraufführte, so hat auch die darauf fufsende Kunstrichtung durch die Überstürzung der Umkehr zum Teil die Grundbedingungen einer gedeihlichen Kunstentwickelung: eine naive Auffassung und ernstes Naturstudium, erschüttert. Sie bekundet darin nicht nur ihre Schwäche, sondern trägt dadurch auch von vornherein den Keim ihres kurzen Bestehens in sich. Auf die Entwickelung der Hochrenaissance hat sie aber weit über Florenz hinaus und für die Dauer derselben einen grofsen und bestimmenden Einfluss ausgeübt.

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf unsere Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia als der besten unter den gleichartigen Arbeiten desselben, um auf Grund dieser allgemeinen Betrachtungen ein abschliefsendes Urteil über den Wert und die Bedeutung derselben zu gewinnen. Giovanni hat in diesen Gruppen keineswegs etwas Neues geschaffen: in Oberitalien begegnen wir der Pietà schon in plastischen Bildwerken vom Anfange des XV Jahrhunderts; mehrere Jahrzehnte vor Giovanni hat Niccolo dell' Arca seine Gruppe der Beweinung Christi in Sta. Maria della Vita

zu Bologna[1]) gearbeitet; gleichzeitig und selbst noch früher als jene florentiner Werke entstanden die Gruppen des Guido Mazzoni aus Modena. Aber während die ersteren, wohl im Anschlusse an deutsche Arbeiten, nur auf zwei Figuren beschränkt sind und eine künstlerische Abrundung der Gruppe noch gar nicht erstreben und die letzteren in ihrer Anordnung und in dem Zeitkostüm verschiedener Figuren sich deutlich als die plastischen Nachbildungen der religiösen Schauspiele der Zeit zu erkennen geben, erscheinen Giovanni's Gruppen nach rein künstlerischen Regeln aufgebaut und aus innerem religiösen Bedürfnis heraus geschaffen. Wie die Komposition in einfachen schönen Linien fein abgewogen erscheint, so ist die Empfindung eine ernste und beinahe feierliche. Nicht der wilde Schmerz, der in lautem Aufschrei und verzweifelten Bewegungen sich bethätigt, wie in den Grablegungen des Donatello, sondern stiller Gram, der kaum noch eine Thräne findet, spricht aus diesen Gestalten. Die Bildung derselben, ihre Form und Typen sind ebenso edel und doch schlicht wie Anordnung und Empfindung. Deutlich verfolgt man darin, namentlich im Leichnam Christi und in sämtlichen Köpfen, das Vorbild des Verrocchio, dessen Einfluss schon auf Giovanni's Vater, Andrea della Robbia, unverkennbar wirkt. Aber der Künstler ist ängstlich bestrebt gewesen, das Eckige und Herbe im Naturalismus seines grofsen Vorbildes abzuschleifen, seine individuellen Formen in allgemeine, typische umzubilden und zu verschönern. Dasselbe Streben verrät der Faltenwurf der Gewänder, die in ihren dicken, zum Teil gefütterten Stoffen, in ihrer Anordnung (namentlich in der Art, wie der rechte Arm vom Mantel frei gelassen ist) und in den tiefen Langfalten gleichfalls das Vorbild Verrocchio's erkennen lassen: auch hier ist Giovanni überall bestrebt zu verschönern und zu verallgemeinern. Die Sorgfalt der Durchführung, die namentlich im Körper und im Kopfe des Christus noch ein sehr fleifsiges Studium der Natur verrät, entspricht diesem allgemeinen Streben des Künstlers. Bei alledem fehlt dem Kunstwerk die packende, unmittelbare Wirkung, die Frische und Naivetät der grofsen Kunst. Eine gewisse Befangenheit und Absichtlichkeit, eine allzugrofse Einförmigkeit und selbst Nüchternheit, sowohl in der Anordnung wie in der Empfindung, Formenbildung und Faltengebung lassen den Beschauer zu einem vollen und reinen Genusse nicht gelangen, und die grofse Sorgfalt in der Durchführung steigert womöglich noch diese Wirkung. Überwältigend und begeisternd wie seine grofsen Vorgänger im Quattrocento oder wie seine unmittelbaren Nachfolger, die grofsen Bildhauer des Barocks, kann daher Giovanni della Robbia selbst in diesem Werke nicht auf uns wirken. Trotzdem werden wir dieser Kunst unsere Anerkennung nicht verweigern können; und in ihrer Beziehung zur Zeitgeschichte wie in dem historischen Zusammenhange, in ihrem Einflusse auf die Ausbildung der gröfsten Zeit und der gröfsten Meister der Renaissance verdient dieselbe in hervorragender Weise unsere Beachtung.

Pontresina, im August 1887.

---

[1]) Den urkundlichen Nachweis, dass Niccolo der Schöpfer dieser interessanten Gruppe ist, wird Corrado Ricci in einem der nächsten Hefte des Jahrbuchs liefern.

BEMERKUNGEN ÜBER NICCOLO D'AREZZO

VON AUGUST SCHMARSOW

Die Besprechung der »Vier Marmorstatuetten in der Domopera zu Florenz«, welche dem Niccolò d'Arezzo zugeschrieben werden, gab mir im vorigen Hefte des Jahrbuchs Gelegenheit, die bildnerische Thätigkeit dieses Meisters einer kritischen Betrachtung zu unterziehen und so zum Verständnis der wichtigen Übergangsperiode zwischen Trecento und Quattrocento beizutragen. Wir kamen auf diesem Gange zu dem Resultat, die vier Marmorstatuetten der Domopera ihm sämtlich abzusprechen, zwei davon dem Andrea Pisano zurückzugeben, die beiden anderen wenigstens vermutungsweise auf die Rechnung des Antonio di Banco zu setzen. Dagegen gewannen wir für Niccolò d'Arezzo die Statue der Annunziata am ersten Südportal des Domes und eine genauere Abgrenzung seines Anteils am Skulpturenschmuck der Porta della Mandorla gegen Via de' Servi. — Mag es heute gestattet sein, noch eine Ergänzung in die Reihe seiner Werke nachzutragen, welche wir das vorige Mal aufser Acht liefsen, weil die Baugerüste der Domfassade eine Seite des Glockenturms für lange Zeit den Blicken entzogen und so auch unsere Erinnerung an die Einzelheiten seines Marmorschmuckes verdunkelt hatten.

Wir sprachen von den Reliefdarstellungen ringsum,[1]) von den Statuen in den Nischen darüber, von dem Tympanon mit der Madonna im Portal, — und sagten: »Dass aber Niccolò d'Arezzo hier gearbeitet, muss ein Irrtum Vasari's sein; denn von den besprochenen Propheten gehört ihm keiner, und an der Eingangsseite, wo wir sie suchen sollen, stehen — neben Abraham und dem fälschlich Habakuk genannten Propheten, den wir Elias taufen möchten, von Donatello — einmal der Josua des Ciuffagni, den Rosso vollendet, und dann das gemeinsame Werk Donatello's und seines Genossen Giovanni di Bartolo il Rosso, ein Patriarch mit langem Bart, der sinnend den Zeigefinger an die Wange legt, offenbar Moses. Möglich, dass Statuen, die einst in den leeren Nischen des Campanile gestanden, verloren sind; aber nachweisbar ist daran heute kein Werk von Niccolò d'Arezzo.« Dies Resultat dürfen wir auch jetzt aufrecht erhalten, wenigstens soweit es die Statuen in den Nischen

[1]) Bezüglich der rautenförmigen Reliefs der oberen Reihe sei hier bemerkt, dass die Darstellung der Priesterweihe nicht ganz fehlt, nur des einspringenden Thürgiebels wegen nicht ganz ausgeführt worden. Man sieht den weihenden Bischof deutlich. Die Gestalt ist aber so hoch gerückt, dass wir daraus schliefsen dürfen, diese Reliefs seien erst entstanden, als der Thürgiebel mit dem Madonnenrelief darin bereits fertig war. (Photogr. von Brogi No. 4188.)

betrifft und den Wortlaut der Angabe Vasari's vernichtet. Dagegen haben wir es insofern zu modifizieren, dass Vasari's Notiz doch nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, sondern auf eine wirklich wahre Nachricht zurückgeht, die er nur missverstand oder ungenau und deshalb irreführend überlieferte.

An der Eingangsseite befindet sich vor allen Dingen das Eingangsportal mit dem Symbol des Lammes im Tympanon, einem Spitzgiebel darüber und drei Statuetten, auf den beiden Eckpfeilern und in der Mitte.[1]) Dies Portal war mir über dem höher gelegenen gegen den Dom zu, mit dem besprochenen Madonnenrelief im Tympanon, aus der Erinnerung entschwunden. Und hier gerade sind die Prophetenfiguren zu suchen, von denen Vasari gehört hat, dass sie Arbeiten des Niccolò d'Arezzo seien. Selbst seine Worte »che mettono in mezzo« bleiben bestehen. Denn links und rechts auf den Fialen dieses Wimperges stehen die beiden Statuetten von seiner Hand, zwei Propheten, die nach oben blicken zu der dritten Gestalt auf der Höhe, in der wir wohl Christus selber zu erkennen haben, — und dieser Christus gehört offenbar einem anderen Meister, den wir Niccolò d'Arezzo gegenüber kurzweg als »gotischer« bezeichnen dürfen.

Das Ganze stellt also eine Transfiguration dar, Christus auf Tabor im Gespräch mit Moses und Elias. Besonders Elias, der mit aufwärts wehendem Schriftband und erhobenem Arm zur Linken steht, beurkundet seine Herkunft von Niccolò d'Arezzo sofort für Jeden, der die Statuen der Verkündigung über der Matthäusnische an Orsanmichele im Gedächtnis hat. Es ist eine kräftige Mannesgestalt mit krausem Haupthaar und Vollbart in einer Tunica, die kurz genug ist, um das feste Auftreten des Standbeines frei zu zeigen. Der Anblick dieser Gewandung, deren scharf abgeschnittenen Saum wir von unten sehen, ist genau im Sinne der gleichen Teile bei Gabriel und Maria. So malt noch Castagno die perspektivische Ansicht der Faltenränder bei seinen Berühmtheiten im Palazzo del Podestà. Auch der Moses rechts ist charakteristisch genug für die Weise des Aretiners und wertvoll als Vorbild des Prophetenfigürchens auf dem Giebel der Porta della Mandorla, worin wir bereits seinen Schüler Donatello zu begrüfsen haben.[2])

Dies also ist der Kern von Wahrheit, den Vasari's Angabe doch enthält. Diese beiden Marmorstatuetten sind als Werke des Niccolò di Piero einzureihen. Wie aber steht es mit dem Christus, den sie in die Mitte nehmen? Er gehört offenbar einer anderen, wie es scheint, älteren Kunsttradition an, und geht auf den Christustypus des Andrea Pisano zurück. Man vergleiche ihn nur mit der Marmorfigur des milden Erlösers, den wir in der Domopera als Andrea's Eigentum bestimmen mussten. — Er hält hier auf der Höhe des Thürgiebels zwischen den Vertretern des alten Bundes ein herabhängendes Schriftband in der Linken und weist mit der Rechten, die dicht an seiner Brust bleibt, darauf hin. »Ich bin der Eingang und das Leben.«

Vielleicht finden wir die erwünschte Aufklärung über diese gotische Kunsttradition und ihre Fortdauer zu Florenz bis in die Tage des Niccolò d'Arezzo hinein am besten bei der Betrachtung einer anderen Arbeit, der wir noch einen kritischen Blick schuldig geblieben sind, obgleich sie urkundlich beglaubigt als sein Eigentum gilt. Es sind die Skulpturen am Eingangsportal von Orsanmichele,[3]) für

[1]) Photogr. Brogi 4187.

[2]) Allerdings hat schon Jansen gegen Semper hervorgehoben, dass die Zahlungsnotiz nur von einer der Statuetten am Nordgiebel als Donatello's Arbeit redet!

[3]) Photogr. Brogi 4765.

die er in den Jahren 1408—1410 bezahlt ward. Das Rundbogenfeld ist mit drei Spitzbogen, Radfenstern und rippenartiger Gliederung im Übergangsstil ausgefüllt, so dass man von Mafswerk eigentlich nicht reden kann. Die sphärischen Dreiecke sind geschlossen und mit Blattwerk in Relief geschmückt: menschliche Köpfe darin lassen die nahe Verwandtschaft mit der Steinmetzarbeit an der Porta della Mandorla des Domes erkennen. Die prächtigen Blätter, die statt der Krabben am inneren Portalgiebel heraufsteigen und die Blume auf der Spitze verraten sogar den Geschmack, den Nanni di Banco am Wimperg der genannten Domthür entfaltet. Auf den vier Pfeilern, die das innere Thor flankieren, stehen nun aber die »vier Prophetenfiguren«, auf die es uns ankommt. Sie sind neuerdings wieder von Herrn Prof. H. Semper in Innsbruck als charakteristische Beispiele für den Stil des Niccolò d'Arezzo aufgeführt.

Ich vermag diese Ansicht, auch trotz der urkundlichen Notiz, aus stilkritischen Gründen nicht zu teilen. Das Dokument erweist, wie die meisten derartigen Zahlungsvermerke, die man nie ohne Prüfung als kunsthistorische Urkunden hinnehmen sollte, höchstens soviel, dass Niccolò den Auftrag erhalten und den Skulpturenschmuck geliefert hat, nicht aber, dass er ihn auch eigenhändig ausgeführt! Ich glaube schon an der Porta della Mandorla gezeigt zu haben, dass Antonio di Banco sein Associé war, und zwar in ausgedehnterem Mafse, als dies die kontraktlichen Abmachungen mit der Domopera hervortreten lassen. War es doch, wie wir heute unterscheiden lernen, mit dem Verhältnis zwischen Donatello und Giovanni di Bartolo, il Rosso, oder später mit Michelozzo nicht anders!

Nicht alle »vier Prophetenfiguren« über dem Eingang von Orsanmichele gehören dem Niccolò d'Arezzo wirklich, sondern meines Erachtens nur eine, und diese eine ist ein verhältnismäfsig noch befangenes, früheres Werk, das vor dem Moses und Elias am Campanile und vor der Verkündigung an Orsanmichele entstanden sein muss. Es ist der Heilige zuäusserst rechts, der mit beiden Händen das Schriftband schräg vor dem Leib hält. Es ist wieder eine gedrungene Mannesgestalt, ein Römertypus, mit krausem Haar und Vollbart, wie ein St. Petrus. Aber die Arme sind trotz dem Bewegungsmotiv, das der Erscheinung eine triumphale Siegesbewusstheit giebt, noch näher an der Körpermasse gehalten, und ebenso fällt die Gewandung lang und geschlossen bis auf die Füfse herab. Nur die abgestufte Faltenlage rechts bestätigt, wie der robuste standfeste Charakter des Ganzen die Eigenart des Meisters von Arezzo, den entschiedenen Vertreter des Realismus, dem Donatello und Nanni di Banco folgen.

Die übrigen drei Figuren haben, trotz aller statuarischen Haltung und trotz mancher Vorzüge, doch nicht dieselbe imposante Kraft des inneren Wesens. Es sind würdige, aber milder gestimmte Apostel, die ein anderer Geist beseelt. Sie tragen übrigens Bücher in der Hand, und dürften, da wir den Vierten mit dem Schriftband seiner Felsenfestigkeit wegen schon als Petrus angesprochen haben, wohl die übrigen Evangelisten sein; doch alle sind in vorgerücktem Alter und alle bärtig dargestellt. — Stilistisch betrachtet, hat der Zweite von links noch am meisten von der gotischen Kunstweise, die am Christus auf dem Thürgiebel des Campanile bemerkt ward. Er ist auch physisch der älteste, ein gebeugter Greis, den nur die Hoheit seiner Mission noch aufrichtet. Es ist die fliefsende Gewandung, die ihn so feierlich macht, ein Abglanz klassischer Schönheit in gotischer Tradition, noch Trecentogeschmack, der sich an den Werken des Andrea Pisano gebildet hat. Ebenso weich ist Mantel und Tunica des Nächsten ganz links, der sein Buch mit

beiden Händen vor der Brust einherträgt, wie ein Heiliges, vor dem die Menge drunten auf die Kniee sinkt. Am deutlichsten tritt dagegen das Studium der klassischen Togafiguren in dem letzten Evangelisten hervor, der, rechts neben dem Eingang, mit dem Petrus ihm zur Seite wetteifern kann. Gegenüber der gedrungenen Kraft des Apostelfürsten von Niccolò d'Arezzo erscheint hier eine hohe vornehme Gestalt, der Träger des Evangeliums und der Offenbarung als langbärtiger Greis. Dieser Johannes ist niemals das Werk des realistischen Aretiners, auch nicht einmal dem Entwurfe nach. Er gehört mit den anderen beiden Genossen einer florentinischen Empfindungsweise an, die, uns so wohl bekannt in Ghiberti, dem rücksichtslosen Wahrheitssinn Donatello's gegenüberstand. Ein Blick auf den Matthäus des Lorenzo Ghiberti, drunten in der Nische links, muss davon überzeugen. Und fragen wir, wer dieser Künstler sein mag, — so muss ich wieder auf den heiligen Eligius hinweisen, den ich schon bei der vorigen Besprechung als erklärungfordernd und erklärunggebend hingestellt. Man vergleiche doch diesen Heiligen mit Bischofsmütze und Hirtenstab, der bei aller Sicherheit des Dastehens und naturwahren Durchführung des Körpers doch die etwas zahme Eleganz, die Regelmäfsigkeit und Sorgfalt in der Gewandung aufweist, welche diesen drei Evangelistenfiguren über dem Portal desselben Gebäudes eigen ist. Haben wir im S. Eligio den Nanni d'Antonio di Banco als Schüler seines Vaters vor uns, der noch nicht zum vollen Realismus des Quattrocento übergegangen ist, so sind diese Evangelisten sicher Arbeiten seiner Hand oder vielmehr seines Vaters Antonio di Banco selbst, dem ich besonders die beiden Statuen links allein beimessen möchte, weil sie das Herauswachsen aus dem Trecento unter dem Einfluss antiker Meisterwerke ebenso klar und einfach offenbaren, wie die Verkündigung in der Domopera, die Engel an der Porta della Mandorla und Gabriel am ersten Südportal des Domes, d. h. die Werke, die ich schon das vorige Mal mit seinem Namen in Verbindung gebracht.

Es ist wichtig für das Verständnis der florentinischen Entwickelung, auf den grofsen Unterschied aufmerksam zu machen, der hier waltet; denn dieser klassisch gebildete Meister, den ich bis auf bessere Belehrung Antonio di Bianco nenne, ist in mancher Beziehung die Vorstufe für die antike Schönheit, die uns bei Luca della Robbia überrascht.

NOTIZ

ZU DEM ARTIKEL »BRAMANTE IN MAILAND«

Erneute Besichtigung des in diesem Hefte reproduzierten Stiches nach Bramante »INNERES EINER KIRCHE« im British Museum ergiebt mir, dass die Inschrift auf demselben nur mit Dinte nachgezogen, darunter aber gedruckt ist.

London, den 26. September 1887. W. V. SEIDLITZ


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2518